ŚWIAT FOTOGRAFII

23

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POSWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK IV VI LIPIEC — LISTOPAD 1951 R. NUMER 23

SPIS RZECZY

Dr TADEUSZ CYPRIAN P. Z. F.

O historię fotografii polskiej

Burza wojenna zniszczyła wszystkie archiwa i zbiory towarzystw fotograficznych i kolekcje osób prywatnych, tak, że nawet międzywojenne podręczniki i roczniki pism fotograficznych należą do rzadkości.

O wydawnictwach sprzed pierwszej wojny światowej już niemal nie słychać, między białe kruki można zaliczyć pisma i książki drukowane w latach 1900—1914 w Warszawie, Lwowie i Wilnie.

Nazwiska ludzi czynnych na polu fotografii, artystów, autorów i działaczy organizacyjnych zacierają się w pamięci naszej starszej generacji fotograficznej, spośród której zresztą raz po raz ktoś ubywa.

Czas byłby najwyższy, by napisać historię polskiej fotografii, by zebrać w bibliotekach materiały źródłowe i opracować je metodycznie, tworząc zwartą całość historii, obejmującą okres od czasów najdawniejszych do chwili obecnej.

Ostatnio gdy musiałem sięgnąć do dawnych dziejów fotografii polskiej, przekonałem się, jak mało właściwie o nich wiemy i jak duże tworzą się luki w ciągłości wydarzeń, zdawałoby się wcale nie tak dawnych.

Dlatego rzucam apel o podjęcie prac nad skompletowaniem materiałów do historii naszej fotografii i systematyczne ich opracowanie przez zespół starszych fotografów, mogących materiały pisane wesprzeć żywą pamięcią.

Dla podkreślenia ważności tego zadania rzucam tu szkic takiej historii, zaznaczając, że nie pretenduje on ani do doskonałości, ani do wyczerpującego przedstawienia tematu. Dla starszych naszych kolegów fakty w nim podane będą oczywiste, dla młodszych nieraz nowe. Może natomiast być przydatny w próbach periodyzacji historii fotografii i jako kanwa na której łatwiej byłoby snuć dalsze prace.

Fotografia w Polsce.

Objęcie krótkim rysem historii fotografii w Polsce jest oczywiście niemożliwe, bo temat ten wymaga obszernej monografii, opartej na materiałach źródłowych, o które nie jest łatwo wobec zniszczenia archiwów towarzystw fotogra-

ficznych i zbiorów prywatnych. Możliwe jest tylko szkicowe przedstawienie poszczególnych okresów historii naszej fotografii z wymienieniem najważniejszych nazwisk i podaniem garści faktów.

Historię fotografii polskiej możemy podzielić na cztery okresy: najdawniejszy do końca 19 wieku, „klasyczny" do odzyskania niepodległości w roku 1918, międzywojenny i obecny.

O najdawniejszym mało można powiedzieć bez trudnego zbierania źródeł. Niemniej jednak wiemy, że w okresie lat sześćdziesiątych fotografia była bardzo rozpowszechniona w Polsce. Tak więc w Warszawie znany był fotograf zawodowy, artysta Karol Beyer, wydający nawet albumy zawierające serie obrazów jak „Album Kopernika" lub „Katedra Gnieźnieńska", autor pięknych portretów-miniatur, człowiek silnie związany z ruchem rewolucyjnym, o czym świadczy wykonanie i rozpowszechnianie słynnego wówczas zdjęcia „pięciu poległych" w czasie tragicznej manifestacji w Warszawie dnia 21 lutego 1861, zdjęcia ludzi biorących czynny udział w ruchu rewolucyjnym, a wreszcie represje ze strony caratu, jakie dotknęły go po upadku powstania.

Beyer uczył się dagerotypii w Paryżu, w kraju urządzał wystawy fotograficzne w Warszawie (1856) i w Krakowie (1858 i 1859) i zajmował się fotografią artystyczną w zupełnie nowoczesnym tego słowa znaczeniu.

W Krakowie znany był fotograf-artysta Walery Rzewuski, fotografujący partyzantów spod zaboru austriackiego, udających się do Królestwa, by wziąć udział w powstaniu, Rzewuski udał się nawet do obozu powstańców w Goszczy, robiąc tam szereg zdjęć, reprodukowanych następnie w prasie europejskiej.

Powstaniec Stanisław Krakow, zesłany w roku 1865 do Ustysolska na Syberii sprowadził sobie tam aparat fotograficzny i urządził zakład który przez długi czas dość dobrze prosperował.

W Wilnie znany fotograf Korzon w swym atelier fotograficznym miał skład broni powstańczej, co spowodowało jego aresztowanie w roku 1863 i zamknięcie zakładu. W Radomiu podobny los spotkał tamtejszego fotografa Gejzlera, znanego portrecistę.

Jak widać, fotografowie polscy najdawniejszego okresu brali żywy udział w życiu społecznym i walce o wolność, oddając nietylko swoje osoby, ale i swoją sztukę na usługi walki wyzwoleńczej.

Okres drugi, to okres fotografii, którą możnaby określić mianem burżuazyjnej. Fotografia zawodowa stoi bardzo nisko (zjawisko powszechne w całej niemal Europie w tym czasie), fotografia amatorska zaczyna się organizować. Powstaje pierwsze pismo fotograficzne „Światło" (rok 1898, wychodziło tylko przez rok), powstaje Towarzystwo Fotograficzne Warszawskie, grupujące około dwustu członków, powstaje nowe pismo „Fotograf Warszawski" pod redakcją Heuricha, Lebiedzińskiego i Szalaya.

Na ten okres przypada początek działalności Mariana Dederki, oraz Jana Bułhaka, seniorów polskiej sztuki fotograficznej, oraz nieco od nich wcześniejszego Łukasza Dobrzańskiego.

Około Fotografa Warszawskiego grupują się czołowi fotografowie owych czasów, towarzystwo rozwija ożywioną działalność, ale jego poziom artystyczny, jak i poziom pisma nie jest zbyt wysoki. Fotografia jest w dużej mierze zabawką zamożnych panów, fotografujących w czasie wycieczek za miasto i pikników.

Równocześnie we Lwowie powstaje Lwowskie Towarzystwo Fotografciczne i zaczyna wychodzić w roku 1911 pismo fotograficzne „Miesięcznik Fotograficzny" pod redakcją R. Brzezińskiego. Spośród fotografów - partrecistów najbardziej znany jest R. Huber, amatorzy grupują się w Lw. Tow. Fot. około Henryka Mikolascha i Józefa Świtkowskiego, dwóch najbardziej znanych fotografów lwowskich tego okresu.

Działalność Jana Bułhaka, Mariana Dederki, Henryka Mikolascha, Józefa Świtkowskiego, Józefa Kuczyńskiego (Kraków) i innych artystów zwolna dźwiga poziom fotografii polskiej tego okresu. Lwów ma drugie pismo fotograficzne, „Wiadomości Fotograficzne" pod redakcją W. Wołczyńskiego, wychodzące w latach 1904—1906, i ruch fotograficzny jest tu równie żywy jak w Warszawie.

Ukazują się już liczne książki o fotografii (najdawniejszym dziełem fotograficznym była książka wydana pod kryptogramem M. S. (M. Strasz) „Fotografia czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła na papierze lub w szkle ułożony do praktycznego zastosowania podług dzieł hrabiego De la Sor i Texier, Le Gray'a i Brebissona przez M. S. Warszawa, 1857"), książki Adama Wiślickiego, M. Strasza, B. Smoleńskiego, F. Wermińskiego, J. Bohdanowicza, W. Bruszewskiego, L. Halperna. A. Karolego, J. Witkowskiego, W. Wołczyńskiego, H. Mikolascha i innych.

Pod koniec tego okresu, bezpośrednio przed pierwszą wojną światową kierunek fotografii polskiej nadają Bułhak, Mikolasch, Świtkowski, Dederko, Osterloff, Kuczyński, Ulatowski, którzy rozpoczęli swą działalność jeszcze przed wojną, a kontynuowali ją w wyzwolonej Polsce.

Przemysł fotograficzny w Polsce pod zaborami ma piękne karty w Królestwie. Powstała tam fabryka obiektywów fotograficznych „Fos", wyrabiająca znakomite jak na owe czasy obiektywy, zwłaszcza znane powszechnie „Planistygmaty", powstała fabryka papierów fotograficznych Lebiedzińskiego, której wyroby nie ustępowały zagranicznym.

Okres międzywojenny był okresem silnego rozwoju fotografii polskiej i polskiego przemysłu fotograficznego.

Polskie Towarzystwo fotograficzne w Warszawie ze swymi oddziałami, towarzystwa fotograficzne we wszystkich większych miastach Polski, Fotoklub Wileński, Fotoklub Polski grupujący najwybitniejszych fotografików polskich, Fotoklub Warszawski, oto organizacje zasłużone około rozwoju fotografii.

Powstaje szereg czasopism, jak „Światłocień" w Poznaniu pod redakcją R. S. Ulatowskiego w Poznaniu (1921—1923), Polski Przegląd Fotograficzny, również w Poznaniu pod redakcją Dr. T. Cypriana (1925—1931), Miesięcznik Fotograficzny we Lwowie pod redakcją J. Świtkowskiego (1925—1931), Kamera Polska we Lwowie pod redakcją J. Świtkowskiego (1934—1938). Fotograf Polski w Warszawie pod redakcją najpierw St. Schönfelda, następnie Dra T. Cypriana (1925—1939) oraz pomniejsze pisma w różnych miastach Polski.

Literatura fotograficzna jest również bogata. Kilkadziesiąt pozycji Świtkowskiego, Cypriana, Bułhaka, Niemczyńskiego, Barzykowskiego, niektóre podręczniki fotograficzne w dużych nakładach (Krótki podręcznik fotografii Cypriana osiągnął nakład 110.000 egz. w ciągu sześciu lat), oto dorobek tego czasu.

Polska wychodzi na szeroki świat. Pierwszy Salon Międzynarodowy, szereg wystaw ogólnopolskich, dalsze wystawy międzynarodowe, udział w imprezach zagranicznych, a nawet, mimo trudności okresu sanacyjnego pokaz fotografii radzieckiej w szeregu miast polskich.

Przemysł fotograficzny rozbudowuje się silnie. W Poznaniu powstaje fabryka płyt fotograficznych Ewi, potem Stafra, w Bydgoszczy duża fabryka filmów, płyt i papierów Alfa, kryjąca w szczytowym okresie swej produkcji około 40% zapotrzebowania rynku polskiego, w Warszawie równie wielka fabryka Franaszka wychodząca na rynek z masową produkcją na krótki czas przed wybuchem wojny 1939 roku. Powstają fabryki aparatów wyrabiające kamery typu skrzynkowego, fabryki sprzętu pomocniczego i chemikaliów.

Fotografia artystyczna jednak naśladuje prądy zagraniczne, oparta jest na założeniach idealistycznych (formalistycznych), ograniczona jest do małej garstki ludzi należących do klas posiadających. Brak jej świeżości ujęcia tematu, brak związania z życiem człowieka pracy, więc nie przemawia do szerokich mas, zasklepiając się w statycznej, oderwanej od rzeczywistości tematyce. Potężna indywidualność Bułhaka dominuje nad wszystkimi, obok niego grupują się ludzie z Fotoklubów, jak Dederko, Cyprian, Gardulski, Kruszyński, Osterloff, Neumann, Worobiew, Mierzecka, Plater-Zyberk, Romer, Składanek. Śledziewski, Szporek, Wański, Zdanowscy, Wieczorek. Sunderland, Poddębski oraz wielu innych. Wśród młodszych (Wieczorek) rodzi się zarzewie buntu przeciw statycznemu klasycznemu talentowi Bułhaka i jego kierunkowi, ale na starcie nie ma czasu, bo przychodzi wybuch wojny 1939 roku.

Towarzystwa fotograficzne giną w jej pożodze, a z nimi ginie ich cały dorobek, giną archiwa, przepadają książki, pisma, tak że obecnie roczniki pism z tego okresu należą do białych kruków.

Giną i ludzie lub rozpraszają się po całym świecie, niszczeje w pożodze przemysł fotograficzny.

Dopiero okres Polski Ludowej znaczy odbudowę fotografii polskiej. Rząd Polski Ludowej w całej pełni docenia znaczenie fotografii jako potężnej dźwigni kultury plastycznej mas pracujących. Ministerstwo Kultury i Sztuki obejmuje opiekę nad fotografią, powstaje w jego łonie specjalny referat fotografiki, skupiający w jednym ręku wszystkie sprawy fotograficzne. Powstaje Polskie Towarzystwo Fotograficzne posiadające swe oddziały we wszystkich większych miastach Polski, powstaje Polski Związek Fotografików, grupujący ludzi zajmujących się zawodowo fotografią artystyczną, Ministerstwo Kultury i Sztuki nie szczędzi poparcia fotografii, subwencjonując Towarzystwa, Wystawy, pismo fachowe „Świat Fotografii", organizując życie fotograficzne i reprezentację fotografiki polskiej za granicą.

Fotografia polska staje się własnością ogółu, dociera do świetlic fabrycznych, na wieś, do szkół i ośrodków robotniczych. Prezydent Rzeczypospolitej daje nagrody za najlepsze prace na konkursach fotograficznych związanych z życiem człowieka pracy, z udziałem fotografii w walce o pokój. Fotografia zostaje uznana oficjalnie za jedną ze sztuk plastycznych i zrównana w prawach z malarstwem czy grafiką.

Kierunkiem artystycznym jest realizm socjalistyczny, wywalczający sobie miejsce naczelne, wystawy fotograficzne ukazują mnóstwo nowych, młodych talentów dających twórczość oryginalną, mocną, silnie związaną z masami pracujących, wolną od łzawego idealizmu i abstraktycjnego formalizmu międzywojennego.

Fotografia w Polsce Ludowej wchodzi na nowe tory. Przemysł odbudowuje się w ramach państwowych, a umowy z innymi państwami zapewniają zaspokojenie rynku przez import sprzętu u nas nie wyrabianego.

Okres powojenny, okres budowania socjalizmu w Polsce Ludowej przynosi fotografii polskiej ogromne możliwości rozwojowe w nowych ramach i w świetle nowych zadań. O ich realizacji za wcześnie jeszcze mówić, bo jesteśmy u jej progu, ale początek daje pełną nadzieję, że ostatni rok Planu Sześcioletniego da nam fotografię skonsolidowaną, świadomą swych zadań i możliwości, ściśle związaną z życiem mas pracujących, którym służy.

JAN SUNDERLAND, czł. PZF.

Zagadnienia kompozycji w portrecie i krajobrazie

(Odczyt wygłoszony w PZF dn. 9 maja 1951).

A) Estetyka praktyczna nie jest nauką ścisłą. Nie ma recepty na dobry portret, na dobry pejzaż. Dlatego tytuł dzisiejszego odczytu jest dokładny. Nie „365 sposobów ku ukontentowaniu oczu, serca i umysłu portretem lub pejzażem", nie „Reguły portretu i pejzażu", lecz **zagadnienia** kompozycyjne portretu i pejzażu".

Chodzi o to, że jest rzeczą wcale pożyteczną zastanawiać się nad tym, jakie zagadnienia kompozycyjne powstają w procesie tworzenia portretu lub pejzażu, i jakie pułapki czyhają na artystę; jakich błędów każe unikać doświadczenie. Nie można natomiast uczyć stanowczo rozwiązywania tych zagadnień. Jak słusznie zauważył Leon Chwistek — artysta malarz i profesor filozofii czy którejś z dyscyplin filozoficznych — ktoś kto pokonał wszelkie trudności kompozycji i namalował piękny obraz — nie nauczył się malować: nauczył się namalować **ten** obraz. Dzieło sztuki nie powstaje z naśladownictwa, nawet z naśladownictwa dawniejszych tworów własnych. Dlatego **rozwiązanie zagadnień,** każdego zagadnienia kompozycyjnego, winno wynikać z tego samego procesu twórczości — dla każdego dzieła z osobna, innymi słowy, musi je podyktować intuicja artystyczna i estetyczna twórcy. Ale intuicji twórcy bardzo może dopomóc chłodne, czysto umysłowe unaocznienie jakie zagadnienia należy rozstrzygnąć, nad czym należy się zastanowić, czego nie pozostawić przypadkowi. Bo, w gruncie rzeczy, artysta nie powinien pozostawiać przypadkowi niczego.

B) Przed przystąpieniem do zagadnień kompozycji wypada wspomnieć pokrótce o warunkach wstępnych, jakie sprzyjają trafnemu ich rozwiązywaniu.

1) Przede wszystkim warunkiem stworzenia rzeczy wartościowej jest znajomość tematu. Znajomość możliwie głęboka, możliwie intymna. Dobry portret powstaje na gruncie długiego obcowania z modelem. Dlatego praca zawodowego fotografa była tak często szablonowa. Dobry krajobraz powstaje na gruncie zżycia się z krajem, regionem, okolicą. Dlatego ceteris paribus turysta nie stworzy pejzażu tak udatnego, tak „prawdziwego", jak krajowiec. Temat trzeba opanować. Trzeba odczuwać — bez zastanowiania się, — co w nim jest przypadkowe a co istotne i charakterystyczne, co wynika z jego treści wewnętrznej i tę treść wyraża.

Takie poznanie, takie opanowanie przedmiotu pozwala na najwyższy artystycznie rodzaj obrazu: ten, który nie inwentaryzuje, nie wylicza, lecz napomyka tak skutecznie, że widz odbiera jak najwięcej wiedzy o portretowanym człowieku lub krajobrazie. Jedna zmarszczka koło ust, jedno asymetryczne podniesienie brwi może powiedzieć więcej, niż dokładny wizerunek kształtu głowy, ziarna skóry, uczesania itp., jedna kałuża, jedno pęknięcie zeschłej ziemi mogą zdradzić tajemnice rodzaju gleby i klimatu, ale trzeba wiedzieć — wiedzieć instynktownie, bez namysłu — że właśnie ta zmarszczka na twarzy lub na gruncie jest charakterystyczna, że ta a nie inna opowiada tę opowieść, jaka jest celem obrazu. A to daje zżycie się z tematem.

2) Drugim wstępnym warunkiem dobrego komponowania portretów i krajobrazów jest wyrobienie sobie najpierw przyzwyczajenia, a przez nie instynktu: aby z odbieranego wrażenia wzrokowego eliminować barwę, aby je transponować na obraz czysto walorowy: czarno-szaro-biały. Każde zaniedbanie tego może wywołać błąd kompozycyjny przez oparcie kompozycji na jakimś pierwiastku barwnym, który w monochromie bądź w ogóle nie zagra, bądź zagra w sposób inny od przewidzianego.

3) Trzecim wstępnym warunkiem jest wyrobienie sobie najpierw przyzwyczajenia, a przez nie instynktu: aby z odbieranego wrażenia wzrokowego wyodrębniać to, co ma być obrazem, czyli: widzieć wszystko to, co trafi na obraz, i nie widzieć tego, co pozostanie poza ramami obrazu. Niestosowanie się do tego warunku sprawia, że w portretach amatorskich tak często z głowy modela wyrastają jakieś drzewa, itp.

C) Co to jest obraz dobrze skomponowany? Jest to obraz, którego forma jest harmonijna i odpowiada treści.

Oto więc zasadnicze wymagania kompozycyjne, jakim winien odpowiadać obraz:

1) Powinien sprawiać harmonijne wrażenie układem plam i linij;

2) Powinien być jednolity tematycznie. Bułhak wyrażał tę zasadę lapidarnym aforyzmem: „jeden obraz — jeden temat".

3) Jednolity nie znaczy koniecznie ubogi. Przedmiotów na obrazie może być dużo, ale muszą być zorganizowane w jakiś ład, jakąś hierarchię. Musi być coś tematycznie najważniejszego — dominanta tematyczna; pozostałe przedmioty muszą być związane z sobą, uzupełniać się: bądź równoważyć, bądź podkreślać. Zaznaczmy pokrótce: istnieje wewnętrzna tendencja psychologiczna, by za przedmiot najważniejszy uważać człowieka.

4) To samo dotyczy jednolitości formy. Musi istnieć punkt kulminacyjny formalny, ośrodek

największego zainteresowania, dominanta plastyczna, tj. jakaś plama, punkt albo linia, przyciągająca wzrok mocniej od pozostałych części obrazu. Inne jego pierwiastki formalne winny być ułożone w jakiejść hierarchii, w określonym stosunku służebnym do tej dominanty plastycznej.

W portrecie te zagadnienia rozstrzygają się po części same; może dlatego, że dla psychiki ludzkiej właśnie człowiek jest w znacznej mierze miarą i wzorem. Na proporcjach ludzkich np. wzorowane są kolumny; podobieństwo do postaci lub głowy ludzkiej, bliskie lub dalsze, narzuca się w różnych kształtach naturalnych i sztucznych. Więc zupełnie naturalnie fotograf koncentruje największą uwagę na oczach i ustach. Ręce, tors, szyja, nogi same zajmują należne im miejsca. W pejzażu stosowanie powyższych zasad kompozycyjnych wymaga bardziej świadomego wysiłku.

5) Punkt kulminacyjny tematycznie winien się pokrywać z punktem kulminacyjnym plastycznym. To, co jest najważniejszym przedmiotem, winno najmocniej przyciągać wzrok — bądź jako najjaśniejsza lub najciemniejsza plama, bądź jako środek układu koncentrycznego lub promienistego (Botticelli: Narodziny Afrodyty, bądź jako wierzchołek trójkąta (Leonardo da Vinci, Rafael, bądź w jakikolwiek inny sposób.

Gdy obraz jest skończony, radzę obejrzeć go: raz w lustrze, drugi raz do góry nogami. Oglądanie takie sprzyja wykrywaniu wad kompozyjnych: zbytniego zatłoczenia, miejsc pustych, braku równowagi, wyrywania się jakiegoś szczegółu z całości — w ogóle wszelkiego braku harmonii.

D) Przechodzimy do zagadnień związanych specyficznie z portretem. Jakie jest zadanie portrecisty? Mówiąc najogólniej, winien on stworzyć obraz harmonijny i podobny do modela.

Podobieństwo zaś, jest to oddanie:

a) budowy fizycznej, kształtu i materiału: budowy kostnej, sprężystości czy wiotkości mięśni, stopnia otyłości czy chudości, jasności czy ciemności skóry, rodzaju i tonu włosów itd.,

b) charakterystyki społecznej: do jakiej klasy społecznej należy model;

c) indywidualnej charakterystyki duchowej: charakteru i nastroju.

Zadanie plastycznego pokazania tego wszystkiego, i pakazania w sposób harmonijny, i odpowiedni — estetyczny i wyrazisty — jest tym, z czym się boryka każdy portrecista: zarówno fotografik, jak i malarz, rzeźbiarz i grafik. Trzeba stale wybierać. Kto goni za kilkoma zającami naraz, nie ustrzeli żadnego. W sztuce jak i we wszystkich innych dziedzinach życia, za każde osiągnięcie trzeba zapłacić jakimś poświęceniem, jakimś zrzeczenieme się. Jeśli chcę przedstawić twarz o pewnym określonym nastroju, np. płonącą entuzjazmem i radością, to muszę zrezygnować z wszystkich innych nastrojów, np. z tej wyrazistości, jaką jej nadaje ból; pokazując wspaniałość spienionych bałwanów, rozbijających się o burtę przechylonego statku, nie mogę wyobrazić słodyczy pogody i ciszy morskiej.

Tak samo wybierać trzeba między różnymi ujęciami kompozycyjnymi.

Głównymi rodzajami ujęcia kompozycyjnego portretu w fotografii są:

a) konturowe („na linję"),

b) bryłowe („na formę"),

c) światłocieniowe. — Zresztą nie ma między tymi ujęciami ścisłych granic. Często ujęcie kompozycyjne jest złożone, np. opisuje bryłę za pomocą światłocienia, albo stara się przedstawić portretowanego zasadniczo linią, lecz daje i lekkie napomknięcie światłocienia (portrety solaryzowane Thévenet'a).

Każde z tych ujęć może być mniej lub więcej

a) realistyczne,

b) naturalistyczne, albo

c) przetwarzające, np. karykaturalne bądź idealizujące, podkreślające jakąś cechę, albo ją zacierające.

Przykładami konturowego ujęcia portretu są głównie obrazy a zwłaszcza rysunki średniowiecza i wczesnego odrodzenia, sztuka chińska i japońska; sztuka ludów pierwotnych, sztuka dzieci. Do jej najwyższych osiągnięć europejskich zalicza się dzieła J. van Eycka, Fr.Oloueta, Dürera, Holbeina — wszystkie w ujęciu realistycznym; Burne Jonesa w idealizującym; Daumiera w karykaturalnym. W fotografice konturowe ujęcie daje najbardziej solaryzacja, relief i izohelia.

Ujęcie światłocieniowe osiągnęło swój najwyższy poziom u Rembrandta. W fotografice jest ono najpowszechniejsze, bo wypływa z samej jej istoty — kreślenia obrazu za pomocą świateł i cieni. Przykłady są tu niepotrzebne. każda wystawa zawiera ich mnóstwo.

Ujęcie bryłowe, „na formę", jest też częste, i często się łączy ze światłocieniowym. Tak komponowali malarze: Signorelli, Michał Anioł Buonarotti, Kardowski, w Polsce Ludomir Ślendziński i jego grupka. Spośród fotografików polskich szczególną wyrazistość w tym ujęciu osiągał dr. L. Freyberger.

Na ogół plastyka zdjęcia jest bardzo pożądana, bo mówi o jednej z najważniejszych prawd o człowieku. Portrety komponowane płasko mogą być równie harmonijne, dekoracyjne, jak bryłowate, ale dają się poznać, opanować prędzej, więc i zaczynają nużyć prędzej. To było wadą secesji. Najtrwalsze we wrażeniu są chyba portrety, robione „na bryłę", ale dyskretnie, te w których bryłę się bardziej sugeruje, niż przedstawia. Tak pracowali przeważnie artyści quatro- i cinquecenta, jak Piere della Francesca, Rafael, Leonardo itd.

E) Przejrzyjmy teraz konkretne problemy, jakie się nastręczają fotografowi przy komponowaniu portretu.

1) Co fotografować? Całą postać? Popiersie? Głowę? Część głowy?

Im więcej obejmuje zdjęcie, tym bardziej uwaga się rozprasza, im obejmuje mniej, tym bardziej uwaga się koncentruje. Oczywiście, że portret winien obejmować przede wszystkim głowę, bo fizyczny obraz głowy zawiera najwięcej treści duchowej, podaje najwięcej wiedzy o człowieku, i wiedzy najistotniejszej. Ograniczenie się do części głowy, np. jej obcięcie od góry lub od tyłu ma na celu jak największe wyeliminowanie wszystkiego, co ma znaczenie drugorzędne, i koncentruje uwagę widza na mimice twarzy, lecz nieraz sprawia wrażenie przykre, wrażenie ciasnoty.

Ale sama głowa może także nie zadowalać, sprawiać wrażenie obcięcia, skrępowania ruchu. W istocie, patrząc na twarz żywego człowieka widzimy zawsze więcej, i to „więcej" jest nam potrzebne do całkowitego wrażenia. Na ogół potrzebna jest szyja, jako organ tłumaczący postawę głowy i jej ruchy. Popiersie jest ulubionym ujęciem portretowym, i słusznie: pozostawia głowie rolę główną, ale, że się tak wyrażę, nie wtłacza jej, tj. głowy modela, łopatą do głowy widza.

Portret całej postaci jest wskazany, jeżeli cała postać wyraża więcej niż popiersie. Istnieje portret en pied Van Dycka, w którym nogi są nie mniej wyraziste od twarzy — rysują epokę i środowisko.

Szczególnej uwagi wymagają ręce. Są one, po za głową, najważniejszym narzędziem i najdobitniejszym zwierciadłem człowieka. Pokazane — zwykle dodają wyrazu. Ale muszą być naturalne. Takie ręce, jak Possewina w „Batorym" Matejki, wspaniałe w obrazie malowanym, sprawiałyby wrażenie czegoś nieznośnie sztucznego w fotografii.

Ręce są mniej ważne od głowy, przy tym stanowią małe plamy na tle większych. Kto im nadaje walor słabszy od waloru twarzy, nie żałuje tego.

2) Jak modela pokazać: frontalnie (en face), z profilu itd.? Decyduje przede wszystkim sam wygląd modela w różnych pozycjach — w jakiej jest najbardziej charakterystyczny, wyrazisty, bądź najpiękniejszy. Albo najbrzydszy — jeżeli go fotografujemy na złość. Osobiście bardzo lubię ustawienie, w którym rzęsy jednego oka występują poza kontur twarzy, który po za tym przechodzi przez wyraźne rysującą się kość policzkową. Ale nie mam zastrzeżeń i przeciwko twarzy widzianej na wprost, zwłaszcza w oświetleniu górnym.

3) Kwestia oświetlenia jest w ogóle najistotniejszą w fotografice. Największym wzięciem się cieszy oświetlenie górno-boczne. Jest ono najbardziej zbliżone do najczęstszego oświetlenia naturalnego, tj. słonecznego, i to jest jego poważną zaletą. Ale rozmaitość możliwości jest bardzo znaczna, i powiem tu to samo, co w sprawie oświetlenia modela: decydować winno to, w jakim oświetleniu model jest najbardziej wyrazisty — najbardziej sobą — bądź najpiękniejszy, zależnie od zamiaru fotografa.

Zauważmy np. jak ładne jest światło na twarzach w tramwaju: dwa okna, a raczej dwa pasma okien w nierównej odległości, czyli dwa światła boczne rozproszone i o nierównej sile. Daje ono ładną plastykę, wyrazistą i miękką zarazem.

Oświetlenie górne modeluje głowę wprost posągowo, w pewnym ustawieniu zatapia oczy wraz z powiekami w cieniu, tworząc głębokie, wyraziste ciemne plamy oczodołów, nastrojowe i dające pole grze wyobraźni, oddalając nieco źródło światła wydobywa się powieki, okrążając je cieniem, co również jest efektowne i wyraziste. W obu tych oświetleniach wadą jest duży cień nosa.

Fotografowanie w pracowni stworzyło obfite używanie — nieraz nadużywanie — wielu źródeł światła. I tu znów istnieje szerokie pole dla komponowania: przez umieszczanie świateł w różnych pozycjach (pod różnymi kątami do modela, w różnych odległościach i na różnych wysokościach, przez rzucanie ich ostro bądź rozpraszanie za pomocą ekranu przesłaniającego albo całej płaszczyzny rozpraszającej (np. światło odbite od jasnej ściany, lustra, ręcznika, arkusza papieru). Tylko doświadczenie i intuicja mogą decydować o konkretnym rozwiązaniu. D. O. Hill fotografował w słońcu, poprostu, i — można lubić i cenić wielu innych portrecistów, ale nie sądzę, by można było znaleźć fotografika, który by go w portrecie przewyższył.

Dla zilustrowania tego, co może oświetlenie, przytoczę parę ciekawych przykładów. Jednym jest szereg zdjęć głowy drewnianej czy gipsowej w różnych pozach i oświetleniach w książce W. Nurnberga „Oświetlenie portretowe" (książka ta znajduje się w bibliotece oddziału warszawskiego PTF).

Z oświetleń „normalnych" widać wyraźnie, że rzeźba wyobraża blondynę o typie wybitnie europejskim. Otóż w oświetleniu mocno górnym, bądź nieco bocznym, głowa ta przypomina wyraźnie głowy, znane ze sztuki egipskiej lub peruwiańskiej. Do tego stopnia, że zadałem sobie pytanie, czy cechy antropologiczne w sztuce tych ludów nie są do pewnego stopnia złudzeniem, wywołanym przez to, że w krajach tych oświetlenie naturalne jest przeciętnie bardziej górne od naszego.

Inny wypadek polegał na sfotografowaniu pewnej znajomej w świetle zwężającym twarz. Wyszło na jaw niewidoczne zwykle podobieństwo do brata portretowanej.

Tak więc oświetlenie potrafi wydobywać z człowieka rzeczy, które w nim tkwią, ale się zwykle nie rzucają w oczy.

Jeszcze jedna nader ważna uwaga w związku ze światłem, choć nie należy ściśle do zakresu kompozycji. Nadmiar światła źle wpływa na samopoczucie modela. I tego się na obrazie nie ukryje.

4) Na kompozycję wpływają także odległość, z jakiej się fotografuje, i wysokość. Tu trzeba mieć na uwadze, że mała odległość sprzyja przerysowaniu, tj. nieproporcjonalnemu powiększeniu obiektów położonych bliżej, np. nosa w stosunku do uszu, albo głowy w stosunku do nóg. Za to tylko nieznaczna odległość umożliwia bardzo efektowne podkreślenie tego, co w głowie najważniejsze, tj. oczu i ust, przez nastawienie na ostrość na nie, a rozwianie mniej wyrażających modela włosów, uszu, szyi, ramion. Co do wysokości: jeżeli odległość jest niewielka, to zdjęcie z wysokości głowy fatalnie zmniejsza długość nóg. Jest to powszechny błąd lejkarzy. W tych warunkach należy fotografować odpowiednio zniżając położenie kamery.

5) Zagadnienie ostrości ma także duże znaczenie.

Miękki rysunek syntetyzuje. Ostry rysunek — to obraz gadatliwy, sprzeczny z zadaniem sztuki, by porządkować, stwarzać ład i tłumaczyć rzeczywistość. Lecz jednocześnie — to ściślejsze określenie tematu, zwłaszcza jego materiału. Najwyższą ostrość w portrecie reprezentował Helmar Lerski, i nie mogę powiedzieć, bym go lubił. Miękkość w portrecie reprezentuje wielu, w Polsce niepoślednie miejsce zajmował m. in.: Wł. Kirchner, u którego np. źrenica nigdy się nie odróżnia od tęczówki. Osobiście bardzo lubię znaczną ostrość oczu i ust, rozwianie włosów, uszu, szyi.

6) Nie bez znaczenia jest zagadnienie „mise en page" — czym modela otoczyć. Właściwie są to dwa zagadnienia: tła i formatu.

Tło można traktować bądź jako luźnie otaczającą modela neutralną plamę — tło w dosłownym znaczeniu słowa — bądź jako czynnik kompozycji anegdotycznej i plastycznej. Pierwsze ujęcie jest dobre tym, że nie odrywa uwagi od portretowanego, nie gasi go — jeżeli jest dobrze dobrane. Drugie ujęcie może modela uzupełniać, podkreślać, wzmacniać. I tylko wtedy należy go używać. Malarstwo zna przepiękne przykłady takiego ujęcia. Np. portret Pawła Bourgeta pędzla Zuloagi. Bourget był autorem głębokiego studium o malarzu i rzeźbiarzu toledańskim XVI w. Dominiku El Greco, pod tytułem „Dusza Toleda". Zuloaga przedstawił Bourgeta na tle panoramy Toleda.

Wszyscy znają portrety Jacka Malczewskiego, wtopione, wkomponowane w tła pełne treści, krajobrazy, postaci fantastyczne itd. Mehoffer robił bardzo ładne portrety, których tło stanowi gobelin z kompozycją figuralną. Jeżeli taka kompozycja w tle mówi coś o człowieku, choćby pośrednio, choćby alegorycznie, skutek może być bardzo dodatni. Podobną ideę kompozycyjną zawiera: portret pisarza w otoczeniu postaci z jego dzieł (L. Tołstoj Jana Styki), portret aktora na tle dekoracji teatralnej itd. We wszystkich takich wypadkach trzeba być nadzwyczaj ostrożnym, by nie wpaść w fałszywy ton — jakiś patetyczny melodramat jakiś nienaturalny sentymentalizm itp. Co uchodzi w malarstwie, jest często nieznośne w fotografice. Niemniej hiszpańskie typy ludowe J. O. Echague, umieszczone na tle pejzażu miasta na wzgórzu należą do kompozycyj bardzo udatnych.

Jeżeli brak materiału lub innych podstaw do tła tematycznego, to tło winno odgrywać rolę zupełnie drugorzędną, służebną w stosunku do postaci ludzkiej. Może być jasne, ciemne, czarne lub szare, jednolite, ale nie absolutnie jednolite. Np. bardzo dobrym tłem jest biała lub szara ściana, z oświetleniem bocznym.

Widziałem portrety fotograficzne, które by były bardzo piękne, gdyby nie pewna wada w potraktowaniu tła. Mianowicie było ono — przynajmniej w reprodukcji — zupełnie jednolicie białe lub szare. Otóż to rozbijało jednolitość fakturalną obrazu. Nie o to chodzi, że tło było jaśniejsze od modela, ale że było zupełnie jednakowe, podczas gdy temat główny — postać ludzka — dzieli się na liczne mniej lub więcej drobne płaszczyzny.

Czy lepsze tło białe, czy czarne, czy szare, i jakiej szarości? Tu nie ma odpowiedzi ogólnej: chodzi o to, że tło nie jest czymś samodzielnym i winno grać łącznie z resztą obrazu, więc w portrecie — z modelem. Na ogół tło białe gra dobrze jako część obrazu „w kluczu wiolinowym" („high key"); czarne najmniej konkuruje z jasnością twarzy, raczej ją podkreśla; ale kontrast może być przykry, ponadto gubi ono kontur włosów, co wymaga nieraz przeciwdziałania za pomocą oświetlania — operacji dość delikatnej. Szarość tła stanowi zwykle rozwiązanie najbezpieczniejsze. Układając kompozycję portretową należy mieć na względzie wszystkie możliwości, jakie by się dały zrealizować w danych warunkach.

7) Portret w pejzażu, w ogóle portret w tle tematycznym stanowi w istocie część ogólniejszego zagadnienia: uzupełnienia za pomocą czegoś, co nie jest modelem. To prowadzi do kwestii akcesoriów.

Człowiek pracuje. Ma w ręku narzędzie. Albo, zamyślony, pali papierosa, bawi się dewizką od zegarka. Albo nosi mundur, w ręce trzyma książkę. Wszystko to są rzeczy pośrednio tylko składające się na jego obraz, niektóre np. odznaczenia orderowe są tylko symbolami. Ale umiejętne ich użycie może mieć bardzo duże znaczenie dla opowiedzenia jakiejś prawdy znaczącej, doniosłej. Dla przykładu proszę się przyjrzeć, jak grają, jak intymnie a dobitnie uzupełniają człowieka okulary bądź binokle w portretach Dorysa.

8) Kwestia umieszczenia postaci w obrazie. Na środku, czy z boku? Z której strony? W prostokącie, kwadracie, kole czy owalu? Wszystko to są kwestie kompozycyjne, których rozwiązanie wpływa na treść obrazu. Przy tej sposobności wspomnę jeszcze raz o dwóch zagadnieniach: promieniowania postaci, i kierunku ruchu w obrazie.

a) Odbiorca portretu podświadomie uzupełnia go — życiem modela, jego ruchem, wykonywaniem funkcyj przez poszczególne organy (Por. mój artykuł w Nr 3 „Świata Fotografii"). Oczy patrzą — i podświadomie trzeba nam zaznaczenia tego, miejsca dla tego, ku czemu się wzrok kieruje, bądź sugestii kierunku, w którym wzrok płynie. Ustami się mówi i oddycha. Całą postacią się stoi i chodzi. Stąd znana reguła praktyczna: więcej miejsca przed twarzą, niż za nią, aby model miał czym oddychać i by jego wzrok nie zatrzymywał się na ramie, jak na ścianie. I druga reguła: w portrecie całej postaci siedzącej trzeba pozostawić miejsce nad głową, aby model mógł wstać.

b) Naturalnym jest ruch od lewej strony ku prawej. Jeżeli portret z profilu skierujemy twarzą na prawo, sprawi on wrażenie dążenia w tym kierunku, umieszczenie twarzy na lewo wywoła wrażenie czekania na coś, co z tej strony przybędzie (por. mój artykuł w nr. 3 „Świata Fotografii"). Oba ujęcia mają rację bytu, ale wrażenie, jakie sprawi każde, będzie inne.

9) Wreszcie kwestia nastroju, wyrazu modela. Minęły czasy, gdy trzeba było przestrzegać fotografa przed sakramentalnym niegdyś „proszę o przyjemny wyraz twarzy". Im mniej sztuczny wyraz, im naturalniejsze zachowanie, tym lepiej. Fotografia nie znosi sztuczności właśnie dlatego, że mamy świadomość tego, iż odtwarza ona rzeczywistość, i że model miał świadomość tego, że był fotografowany.

Pozwolę sobie podzielić się spostrzeżeniem, które wydaje mi się ciekawe. Jednym z najznakomitszych portrecistów był malarz wenecki Tintoretto. W wielu obrazach figuralnych przedstawiał on ludzi w sytuacjach dramatycznych, w akcji nieraz gwałtownej, w stanie niezwykłego napięcia psychicznego. Otóż chyba nigdy te stany nie wyrażają się za pomocą mimiki, nie ma tam wystrzeszczonych oczu lub wykrzywionych ust. Ruchy rąk, torsów itd. bywają dramatyczne, patetyczne nawet, twarze natomiast są niezmiennie prawie poważne, skupione. I to w niczym dramatycznego wyrazu nie osłabia — przeciwnie, wydaje mi się że ten skupiony, nierozlewny wyraz sprzyja dopowiedzeniu sobie niejednego przez odbiorcę, a tak dając widzowi bardziej czynny udział w przeżywaniu dzieła, zwiększa jego wartość artystyczną.

Jak uzyskać taki wyraz — należy do umiejętności operatora. Jeżeli nie potrafi wytworzyć nastroju rozmową, to czasem osiągnie właściwy skutek przypominając modelowi jakieś jego istotne przeżycia lub zagadnienia życiowe. W wypadku pewnego portretu, który mi posłużył do fotomontażu kompozycji pt. „Rozmowa pod zamkiem", tłumaczyłem portretowanej, co ma myśleć i odczuwać. Modelka była urodzoną aktorką; wyraz był najbardziej odpowiedni.

9) Szczególnie piękne jest zagadnienie portretu zbiorowego. Wzbogaca ono kompozycję sprawą związania konturów lub mas osób. Jeżeli postawimy te osoby koło siebie, jeżeli przy tym są one mn. w. jednego wzrostu — to może powstać rozbicie obrazu na kilka niezwiązanych z sobą płaszczyzn, grzech przeciwko zasadzie jednolitości tematu. Najprostszą radą na to jest, by jedna osoba siedziała a druga stała. Innym rozwiązaniem jest różny ton obu osób — jednej ciemny, drugiej jasny. W ciągu stu lat fotografii obu rozwiązań imano się tysiące razy w fotografiach małżeństw, przyjaciół, rodzeństwa itp.

Im więcej osób, tym trudniejsze zadanie artysty, tym więcej możliwości układu, ale i tym większe niebezpieczeństwo nudy, stworzenia nie portretów osób, lecz niezróżniczkowanego tłumu. Malarstwo przedstawia ogromne repertorium dobrych i złych rozwiązań zagadnienia grupy portretowej. Świetne rozwiązania kompozycyjne, stanowiące znakomity postęp w porównaniu z wcześniejszymi, przedstawiają grupy Halsa, a zwłaszcza Rembrandta (dwie lekcje anatomii, Ront nocny, Syndycy cechu sukienników). Osobiście bardzo lubię kompozycje figuralne wspomnianego wyżej I. Zuloagi. Podobnym ujęciem grupowym odznacza się fotografik J. O. Echauge, np. „Turregano" — obraz przedstawiający dwóch wójtów czy burmistrzów w paradnych strojach — ustępującego i nowoobranego — na tle średniowiecznego zamku.

10) Rzecz godna uwagi, w jak wielkim stopniu portret wyraża epokę: trochę jej prawdy, może więcej jej ideału. Za daleko by nas poprowadziła szczegółowa analiza tej sprawy, ale radzę każdemu przyjrzeć się pod tym kątem widzenia portretem w Muzeum Narodowym i w wydawnictwach artystycznych. Jaka różnica np. między rozmodlonymi twarzami średniowiecza, „dworzanami" Odrodzenia włoskiego, śmiertelnie poważnymi, dostojnymi lub rozpasanymi w zabawie przy stole mieszczanami XVII wieku, ironicznym uśmiechem racjonalistów następnego stulecia, płomiennymi bajronistami romantyzmu!

Pragnąłbym skierować uwagę kolegów na dwa przepiękne portrety malowane, znajdujące się w polskich muzeach. Jednym jest portret Krasińskiego, niewiadomego malarza polskiego z XVII w. w Muzeum Narodowym w Warszawie. Drugim — portret Kurandy, malowany przez wówczas 17-letniego Maurycego Gottlieba w Muz. Nar. w Krakowie. Maximum wyrazu, najwyższa ekonomia środków, by go osiągnąć.

(d. c. n.)

E. SZMIDTGAL

Sto lat plastyki oczyma fotografika

Ostatnie lata na odcinku plastyki w Polsce charakteryzują się zdecydowanym odrzuceniem formalizmu i nawrotem do realizmu. Dziś wydaje się rzeczą interesującą przez retrospektywny rzut oka pokrótce zanalizować, czym w ogóle był formalizm, jakimi drogami plastyka doszła do formalizmu, a także w jakiej mierze formalizm miał dla sztuki znaczenie ujemne, a w jakiej mierze dodatnie.

Na przestrzeni wieków plastyka na ogół była realistyczna, szczególnie w okresach jej największego rozkwitu. Realistyczna była rzeźba starożytnej Grecji, a także malarstwo i rzeźba Odrodzenia. Realistyczna była też plastyka przed stu laty — w połowie XIX wieku. Na naszym terenie szczytowy okres malarstwa realistycznego przypada na drugą połowę XIX wieku; jest to twórczość Matejki, Siemiradzkiego, Al. Gierymskiego i wielu innych.

Realizm ówczesny żądał od dzieła zdecydowanej tematyki, poprawności rysunku i doboru barw oraz ich zgodności z rzeczywistością; dalej poprawności kompozycyjnej, a także pełnej harmonii wszystkich tych czynników. Jak widzimy tedy, dzieło sztuki musiało odpowiadać szeregowi wymogów poważnych i to podpadających pod kryteria obiektywne. Realiści nie przypisywali kryteriom obiektywnym roli nadmiernej, a więc nie łudzili się jakoby sama poprawność starczała na stworzenie dzieła sztuki, tym mniej uważali, że błędy techniczne czy też kompozycyjne, a nawet tematyczne dzieło dyskwalifikują.

Pojęcia błędu technicznego czy też kompozycyjnego są dość oczywiste a nie wymagają bliższego określenia, natomiast w świetle praktyki malarskiej ostatnich dziesięcioleci może nam się wydawać, że chyba każda treść jest dobra i błędem w treści mogłoby być dopiero pokazanie na jednym obrazie np. dwu cieniów padających w przeciwnych kierunkach. Otóż na tym odcinku realizm ubiegłego stulecia był szczególnie wymagający. I tak obraz hsitoryczny musiał mieć tło, stroje i przedmioty użytkowe odpowiadające epoce, a np. kwiaty, przedstawione na obrazie, musiały być jakąś konkretną formą botaniczną, a nie wytworem fantazji autora. W związku z tym artysta przed przystąpieniem do dzieła musiał nabyć m. in. dużego zasobu wiadomości z zakresu historii, przyrody lub innych nauk i dzięki temu np. sławne obrazy Matejki są nie tylko dziełami sztuki, lecz także cennymi rekonstrukcjami epoki.

Na drugą połowę XIX wieku przypada powstanie nowego kierunku artystycznego w malarstwie. Był to impresjonizm, który zresztą w Polsce rozwinął się dopiero u schyłku stulecia.

Największą osobliwością impresjonizmu było zerwanie z dotychczasowym kanonem realizmu, głoszącym, że obraz powinien być pod **każdym** względem podobny do rzeczywistości, będącej tematem obrazu. W szczególności impresjoniści stali na stanowisku, że wierny obraz rzeczywistości w ogóle nie istnieje, toteż szkoda się silić na jego stworzenie. W związku z tym uważali, że barwy występujące w odtwarzanym temacie nie tylko można ale nawet należy przetworzyć zgodnie z indywidualnymi upodobaniami artysty. Impresjoniści najczęściej barwy przejaskrawiali i dobierali w efektowne zestawienia, niekiedy jednak odwrotnie barwę przytłumiali i wówczas operowali głównie zmiennym natężeniem waloru.

Powyższe programowe założenie impresjonizmu wtórnie pociągnęło za sobą cały szereg innych. Po pierwsze, chcąc by widz w całej rozciągłości odczuł zrodzoną w fantazji artysty grę barw, należało z obrazu wyeliminować wszystko co stanowiło dla niej konkurencję, a więc w pierwszej kolejności efektowność tematu i kształtów. Rzeczywiście, tematy obrazów impresjonistycznych w porównaniu z realistycznymi cechują się bardzo skromną tematyką i prostotą kompozycji. Dla podkreślenia efektów barwnych impesjoniści stworzyli też swoistą technikę wykonawczą, która polegała na braku zdecydowanej czerni, zdecydowanej bieli i linij oddzielających dwa kontury. Całość typowego obrazu impresjonistycznego stanowi barwa ustawicznie zmieniająca się bez ostrych przejść. Oglądając całkiem z bliska mały fragment obrazu impresjonistycznego, częstokroć w ogóle nie możemy się zorientować co on przedstawia, gdyż jest to właśnie zbiorowisko zlewających się ze sobą plamek barwnych, dopiero oddaliwszy się nieco i objąwszy okiem większe pole widzenia dostrzegamy, że oglądany przez nas fragment przedstawia np. oko portretowanego modelu, częstokroć zresztą oddane ze zdumiewającym mistrzostwem, jak na taką prostotę środków. Ta swoista technika impresjonistyczna spowodawała też z konieczności zupełne wyeliminowanie faktury i ogólnie ograniczenie ilości szczegółów występujacych w obrazie.

Jeśli chodzi o ustosunkowanie impresjonizmu do tematyki prac, wynikało ono ze środków technicznych i artystycznych tego kierunku, niezbędnym dla uplastycznienia gry barw, brak czerni utrudniał opracowywanie tematyki pesymistycznej, a jaskrawe zestawienia żywych barw z przewagą świateł faworyzowały raczej tematykę optymizmu i dostatku.

Jako uzasadnienie dla przetwarzania barwy i szczegółów rzeczywistości przy jej przenosze-

niu na obraz, impresjoniści głosili, że dziełem sztuk inie może być kopia rzeczywistości, która zresztą nie istnieje, a jedynie obraz przetworzony przez wyobraźnię artysty, mieszczący w sobie tylko to z rzeczywistości, co artysta chciał dojrzeć i uzupełniony tym, co artysta chciał dorzucić. Impresjoniści nie troszczyli się o to, czy takim samym przetworzeniom ulega rzeczywistość również w intelekcie odbiorcy, albo nawet wiedząc, że tak nie jest, usiłowali odbiorcy narzucić swój sposób patrzenia. W ten sposób impresjoniści manifestowali swój nadrzędny stosunek do rzeczywistości i do odbiorcy, a także odcinali się od odbiorcy murem wyniosłości. Wydaje się, że ta właśnie konieczność przetwarzania rzeczywistości, głoszona przez impresjonistów, była czynnikiem, który w dalszym rozwoju wypadków doprowadził plastykę do skrajnego formalizmu ostatnich dziesięcioleci.

Malarze realiści początkowo bardzo ostro zwalczali impresjonizm, z czasem jednak impresjonizm zdecydowanie wziął górę. I tak np. A. Gierymski, który w początkowym a także szczytowym okresie twórczości był realistą, stopniowo jednak zmienił kierunek i w końcowym okresie twórczości skłaniał się ku impresjonizmowi.

U schyłku XIX stulecia wszedł na widownię też inny kierunek malarski — secesja. Z kierunkiem tym specjalnie u fotografików wiążą się jak najbardziej niepochlebne skojarzenia, gdyż właśnie w okresie secesji sztuka miała szczególnie niewyrobionego odbiorcę. Znalazło to swój wyraz między innymi w znanym każdemu z nas staroświeckich fotografiach rodzinnych, wśród dekoracyj i rekwizytów bijących rekordy niegustowności. Do tego jednak secesja bynajmniej nie ograniczała się.

Secesja podchodziła do spraw tematu mniejwięcej podobnie jak impresjonizm, ale różniła się swoistą techniką, która była pewnego rodzaju przeciwstawieniem impresjonizmu. O ile impresjonizm operował ustawicznie zmieniającymi się kolorami i ich natężeniem, malarstwo secesyjne stosowało właśnie duże płaszczyzny o jednolitym tonie ostro się nawzajem od siebie odcinające, albo nawet celowo nałożone linie barwne dla oddzielenia poszczególnych części obrazu.

Jako przyczynek dodatni wniesiony do malarstwa przez impresjonizm i secesję należy wymienić w pierwszym rzędzie niespotykaną dotychczas syntezę ujęcia. Oba wymienione kierunki eliminowały z obrazu wszystko, co nie było konieczne. Technika impresjonizmu i secesji, jeżeli je traktować jako coś co może być, ale nie musi być, stanowiła również dodatnie rozszerzenie asortymentu środków jakimi operuje malarstwo. Na tym jednak kończyły się strony dodatnie wymienionych kiereunków. Zaczynała się negacja — odrzucanie rzeczywistości, niektórych rodzajów tematów i technik, a każda negacja ograniczająca zasób środków artystycznego wyrażania się, jest czynnikiem ujemnym i hamuje sztukę w jej rozwoju.

Niedługo trzeba było czekać i plastyka z niebezpiecznego rozdroża impresjonizmu i secesji zboczyła na zupełne manowce. Po negacji wierności barwnej przyszła negacja wierności rysunku. Malarze zaczęli deformować kształty przedmiotów przeznaczonych na obraz. Początkowo miało to jeszcze cechy umiaru, stylizowano rysunek z faworyzowaniem niektórych typów linij. Tu należał np. kubizm, polegający na stosowaniu linij łamanych pod kątem prostym. W krótkim czasie jednak deformacja kształtów doszła do absurdu; zaczęły powstawać obrazy zniekształcone w sposób graniczący z nieudolnością, a niejednokrotnie nawet w ogóle nieczytelne.

Negacja tematu zainicjowana przez impresjonistów jednocześnie z zanikiem czytelności obrazów stopniowo doprowadziła do surrealizmu czyli zupełnej beztematowości. Widywało się obrazy, których treści i sensu niesposób było dociec. Niezupełnie słusznie nazwano twórczość deformacyjną i beztematową też twórczością formalistyczną, by podkreślić podporządkowanie tematu formie. W wielu dziełach formalistycznych ubóstwo i nieudolność formy w zupełności dorównuje ubóstwu programowo degradowanego tematu.

W stosunku do takich najbardziej przesadnych przejawów formalizmu jego formy wstępne, jakimi były impresjonizm i secesja, wydawały się szczytem umiaru i realizm, toteż były przez formalistów, zwalczane co najmniej tak samo ostro, jak i typowy realizm ubiegłego stulecia.

Nasuwa się pytanie, jak to się stało, że malarze z talentem i poważnym zasobem umiejętności technicznych dobrowolnie obniżyli swój poziom do wymienionych skrajności formalizmu. Odegrały tu rolę ówczesne stosunki polityczno-socjalne i ekonomiczne. Wydaje się, że obok całego szeregu wymienionych ważnych czynników, w pewnej mierze przyczyniła się do tego też ogromna trudność twórczości realistycznej w malarstwie.

Należy jednak zaznaczyć, że nawet w okresie największego nasilenia formalizmu istnieli i pracowali malarze, którzy zachowywali umarkowany kierunek bliski realizmowi i w przesadę formalistyczną nie popadli.

Na tle i pod przemożnym wpływem malarstwa ostatnich stu lat, rozwijała się też w Polsce i w innych krajach fotografia artystyczna. Nie sposób nie przypomnieć w tym miejscu powszechnie znanego faktu, że człowiekiem, który na naszym terenie podniósł fotografię amatorską do godności sztuki—fotografiki był niedawno zmarły Jan Bułhak.

Fotografia artystyczna powstała w okresie schyłku impresjonizmu w malarstwie. Również

Jan Bułhak kształtował swoje poglądy i upodobania artystyczne pod wpływem impresjonizmu. Stąd też i do fotografiki polskiej i światowej przeniknął impresjonizm i zaciążył na jej rozwoju.

Fotografia z natury jest realistyczna, gdyż ma szczególną łatwość dokładnego i nawet bezkrytycznego utrwalania wszystkiego, co się znajduje w polu widzenia obiektywu. W tych warunkach zastosowanie się do kanonów impresjonizmu było dla fotografiki dość nienaturalne i niezupełnie korzystne. W miejsce całego bogactwa barw malarstwa impresjonistycznego fotograficy mogli dać tylko ustawicznie zmieniający się walor szarości z wyeliminowaniem zupełnej czerni a faworyzując raczej światła. Efekt ten osiągali fotograficy przez miękko rysującą optykę i miękką obróbkę materiału m. in. z pomocą całego szeregu żmudnych w wykonaniu technik szlachetnych. Było to jednak ograniczenie naturalnych możliwości kamery i materiału światłoczułego, toteż należy je ocenić raczej negatywnie. Natomiast jako bezwzględnie dodatni wkład impresjonizmu do ówczesnej fotografiki należy podkreślić stworzenie dążności do poprawności i prostoty kompozycyjnej, a także do syntetycznego ujęcia tematu.

Prócz impresjonizmu oddziaływały na fotografikę także inne kierunki malarskie. Wpływ secesji widzimy np. w izohelii, operującej większymi płaszczyznami o jednakowym natężeniu tonalnym. Wpływ skrajnego formalizmu widzimy m. in. w szeregu prac opublikowanych przed paru laty na łamach Świata Fotografii.

Ale miała fotografika też swój własny nierealistyczny kierunek, który aczkolwiek w różnych okresach znajdował wyraz w malarstwie, to jednak do szczytowego nasilenia doszedł właśnie w fotografice. Był to naturalizm.

Naturalizm traktuje jako zagadnienie pierwszorzędnej wagi fakturę przedmiotu i dokładne odtworzenie jego szczegółów. Temat w obrazie naturalistycznym jest potraktowany dość podrzędnie a przede wszystkim niesyntetycznie, gdyż w przeciwnym wypadku odrywałby uwagę widza od faktury. Jednak odtworzenie faktury wymaga poprawności technicznej, a obraz poprawny technicznie jeżeli nie ogranicza się np. do odtworzenia powierzchni tkaniny w celach reklamowych, musi mieć pewną treść. Toteż naturalizm znany w fotografice pod nazwą nowej rzeczowości operował umyślnie tematem skomponowanym chaotycznie i nietypowo. Jako przykład powyższego można przytoczyć obrazek zamieszczony w jednej z książek H. Windischa — bose nogi kilku osób, zwisające z pomostu na którym te osoby siedzą, sfotografowane spod pomostu, a więc bez pokazania właścicieli tych nóg. Podobnie w jednym z wydawnictw ilustrowanych firmy Leitz widzimy w dużym zbliżeniu marynarza sygnalizującego chorągiewkami, który stoi z szeroko rozstawionymi nogami; właśnie poprzez lukę pomiędzy nogami marynarza widzimy krajobraz, będący również przedmiotem zdjęcia. Każdy przyzna, że ujęcie niezwykłe i nienaturalne.

Fotografika wielu krajów, a może najbardziej właśnie polska, ostro zwalczała nową rzeczowość. Było to raczej korzystne, i temu głównie zawdzięcza polska fotografika swój wysoki poziom, jaki potrafiła zachować na przestrzeni wielu lat. Jednak zwycięstwo kierunku „malarskiego", opartego głównie na impresjoniźmie nie obeszło się także bez pewnych lokalnych strat dla naszej fotografiki.

Jako pierwszą taką stratę należy uznać powstanie pewnego przeczulenia na punkcie szczegółów występujących w fotogramie. Polscy fotograficy nie zawsze umieją odróżnić realizm od potępionego naturalizmu i w związku z tym boją się ostrości rysunku, faktury i wszelkich szczegółów w fotogramie. Szczegółom tym skłonni są przypisywać w każdym wypadku właściwość psucia kompozycji osłabiania efektu motywu głównego. Otóż to wydaje się słuszne tylko w odniesieniu do typowych impresjonistycznym, a więc stosunkowo słabych tematów. Temat mocny, taki, jakiego nie wyklucza realizm, wcale nie boi się ostrości rysunku ani przytłumienia szczegółami. O ile tylko te szczegóły są odpowiednio logicznie dobrane, uporządkowane hierarchicznie i poprawnie wkomponowane w prostokąt ramy, przyczyniają się one raczej do podniesienia wymowy tematu, aniżeli do jego przytłumienia. Otóż wydaje się, że takie negatywne traktowanie faktury w fotografice dotychczas odbija się ujemnie na poziomie naszej realistycznej twórczości.

Druga strata poniesiona przez naszą fotografikę w zmaganiach z naturalizmem, to właśnie częściowy triumf naturalizmu na odcinku tematyki. Szereg naszych fotografików technicznie tkwiących w impresjoniźmie, przyjął od naturalizmu dość niezdrową dążność do oryginalności tematu. Wielokrotnie np. słyszało się u nas wypowiedzi o konieczności zarzucenia odwiecznego tematu — drzewka i chmurki w imię tylko tego, że ten temat był już tyle razy opracowywany. Nie broniąc specjalnie drzewka i chmurki, należy jednak zauważyć, że wszystkie możliwości interpretacji w. w. tematu na pewno jeszcze nie zostały wyczerpane, a o wartości dzieła decyduje zarówno nowość tematu, jak sposób jego opracowania. Ogólnie wiadomo, że Szekspir do szeregu swoich utworów wykorzystał tematy, które już przedtem były opracowywane, a mimo to przeszedł do historii.

To swojego rodzaju zwycięstwo naturalizmu na odcinku tematycznym, a więc negacją tematów z bezpośredeniego naszego otoczenia, jako najpospolitszych, przy zachowaniu pseudoimpresjonistycznej techniki, napewno w dużej mierze przyczyniło się do przejścia naszej fotogra-

fiki pierwszych lat powojennych na tory surrealizmu, tak obcego jej duchowi.

Można zaryzykować twierdzenie, że spośród wszystkich kierunków artystycznych, jakie zanotowała historia plastyki, właśnie realizm wykorzystuje najszerszy asortyment środków artystycznych wyrażania się i najbliżej wiąże twórcę z odbiorcą. W tych warunkach dzisiejszy nawrót do realizmu, z natury najbardziej bliskiego również fotograficznej technice otwiera przed naszą fotografiką szczególnie rozległe horyzonty i korzystne perspektywy rozwojowe.

LEONARD SEMPOLIŃSKI P. Z. F.

Fotografika a wystawy gospodarcze

Fotografika a wystawy gospodarcze

Zagadnienie fotografiki w dziedzinie wystawiennictwa gospodarczego staje się coraz bardziej sprawą ważną i wymagającą właściwego rozwiązania.

Niewątpliwie, fotografia jest jednym z najbardziej wskazanych sposobów, zobrazowania każdej wystawy gospodarczej czy problemowej. Lecz jak wiadomo, fotografia może być zarówno zwykłą ilustracyjną notatką, naturalistycznym dokumentem, lub też obrazem plastycznym o mniejszych czy większych walorach artystycznych.

Ta różnorodność fotografii nasuwa pewne zastrzeżenia ze strony fotografika, co do sposobu współpracy z organizatorami wystaw gospodarczych. Zagadnienie to, nie jest bynajmniej tak proste, jak to na pozór wygląda.

Fotografik, z jednej strony chciałby przyczynić się przez swą pracę do podniesienia poziomu artystycznego wystaw, z drugiej zaś, musi się zastosować do koncepcji graficznej czy architektonicznej, która dość często niweczy jego dzieło.

Artysta staje na rozdrożu. Niezawsze udaje mu się pogodzić twórczość jaką uprawia, z możliwością zadośćuczynienia wymaganiom zleceniodawcy. Problem współpracy fotografika w zakresie wystawiennictwa gospodarczego staje się coraz bardziej aktualny, czego dowodem są liczne wypowiedzi osób i instytucji zdających sobie sprawę z wagi zagadnienia.

Dla wyjaśnienia sytuacji, przeprowadzono kilka rozmów z instytucją, która organizuje większość wystaw tego typu. Wynik tych rozmów da się ująć w nast. 2-ch punktach:

1. Fotografika, w zrozumieniu obrazu jako skomponowanej i opracowanej całości, tj. dzieła sztuki fotograficznej, na ogół jest bardzo rzadko uznawana i stosowana przez organizatorów i wykonawców wystaw, jako samodzielna część składowa koncepcji plastycznej.
2. Natomiast fotografia lub fotogram, znajduje szerokie zastosowanie jako tworzywo **planszy graficznej.** W tym celu fotogram zostaje odpowiednio do potrzeby dostosowany, tj. przycięty, pocięty, a nawet mogą być z niego wycięte poszczególne fragmenty, jeśli grafik uzna to za przydatne do swego tworu, którym jest plansza graficzna, stanowiąca całość kompozycji formalnej.

Oczywiście przy takim zastosowaniu fotogramu, obraz fotograficzny przestaje nim być, a staje się jedynie **materiałem dekoracyjnym** w rodzaju kartonu, farby, litery gipsowej itp.

Takie ujęcie roli fotogramu w wystawiennictwie gospodarczym, nasuwa fotografikom pewne zastrzeżenia.

Nie negując bynajmniej możliwości użycia fotografii (nie fotogramu!) jako **tworzywa** montażowego i zdając sobie całkowicie sprawę z odrębności fotografii wystawowej, nie uważam jednakże za właściwe, aby owoc pracy fotografika, tj. dzieło tworzone i komponowane jako **całość,** dające pełny obraz plastyczny, znalazło zastosowanie w wystawiennictwie jedynie jako rozczłonkowane fragmenty tematyczne lub dekoracyjne, traktowane przez twórcę planszy graficznej na równi z **materiałami** technicznymi.

Współpracę fotografików z organizatorami i wykonawcami wystaw wyobrażam sobie w ten sposób, że artysta winien być przede wszystkim poinformowany co do celu, tematu i sposobu zużytkowania fotogramu, tak, aby fotogram został skomponowany w ustalonym formacie z uwzględnieniem wszelkich założeń koncepcyjnych i technicznych (duże formaty).

Tego rodzaju fotografie, opracowane przez artystę, będą niewątpliwie na wyższym poziomie artystycznym, aniżeli przygodnie dostosowywane wycinki.

W wypadku zaś, konieczności zużycia **fotogramu** przez rozłożenie go na części składowe, uważam za wskazane aby autor dzieła został uprzedzony o zamierzonych zmianach lub konieczności zastosowania wycinków, tak, aby mógł w porę wyrazić zgodę lub zaprotestować.

Fotografia dla celów wystawienniczych jest niewątpliwie jednym z najbardziej koniecznych środków plastycznych obrazujących cele wystawy, temat i zamierzenia propagandowe. Jednakże zagadnienie zastosowania fotografii do tego celu winno być tak rozwiązane aby w zastosowaniu praktycznym, nie została zaprzepaszczona jej strona artystyczna.

W trosce o poziom artystyczny fotografii wystawowej, nasuwa mi się pewna koncepcja. A mianowicie:

Obecna fotografika polska, jest jedną z najbardziej popularnych sztuk plastycznych, posiada dużą wymowę realnej, socjalistycznej treści i artystycznego poziomu. Jest w stanie przemówić własnym, prostym i zrozumiałym językiem. To chyba jest dość jasne i widoczne.

Otóż, czy wobec tego, fotografika w wystawiennictwie nie powinna być dominantą wystawy, a nie jej kopciuszkiem?

A wszelkie zabiegi i kompozycje graficzne i architektoniczne, nie mogły by stanowić uzupełnienia, dostosowanego do jej potrzeb?

Czy nie byłoby wskazane, aby bodaj na próbę rozpracować wystawę gospodarczą, pod tym kątem widzenia?

Wydaje mi się, że fotografika polska jest dość ważnym narzędziem służącym do budowy nowej kultury, dostępnej dla wszystkich i, że jej rola nie powinna ograniczać się do roli statysty, lub co najwyżej do wygłaszania kwestii początkującego aktora: „Podano do stołu"...

Myślę, że warto się nad tym zastanowić.

Miejmy nadzieję, że projektowana współpraca fotografików z organizatorami wystaw będzie polegała nie tylko na biernym opiniowaniu materiałn fotograficznego, lecz przyczyni się do pomyślnego rozwiązania całości zagadnienia.

KREYSER RYSZARD

Oświetlenie ciemni fotograficznej

Pragniemy z góry zaznaczyć, że opisane w poniższym artykule lampy (żarówki) ciemnicowe, są do nabycia na naszym rynku. Sprzedaż ich prowadzi Centrala Handlowa Przemysłu Elektrotechnicznego.

Treść: Oświetlenie ciemni jakiego życzyłby sobie fotograf, przedstawia pewnego rodzaju paradoks: musi w niej być jasno ale w ten sposób, by jednocześnie pozostała ona całkiem ciemna. Paradoks znika gdy uprzytomnimy sobie, że określenia „ciemno" i „jasno" odnoszą się tutaj do dwu różnych rzeczy. Ciemnia ma być całkiem ciemna dla materiałów fotograficznych, jasna natomiast musi być dla ludzkich oczu. Warunki te dadzą się urzeczywistnić tylko wówczas, gdy czułości spektralne obu tych rzeczy różnią się dostatecznie między sobą. Podstawowe i zasadnicze możliwości wynikające z tego warunku zostaną omówione i przedyskutowane w poniższym artykule.

1. Wstęp.
2. Czego potrzebuje oko ludzkie?
3. Co może wytrzymać emulsja?
4. Lampy ciemnicowe dla emulsji negatywowych.
   a) emulsje ortochromatyczne,
   b) emulsje panchromatyczne.
5. Wywoływanie papierów pozytywowych.
   a) papiery bromosrebrowe,
   b) papiery chlorosrebrowe.

1. Wstęp.

Problem oświetlenia ciemni fotograficznej polega na tym, że trzeba doprowadzić dla oczu ludzi w niej pracujących dostateczną ilość światła, tak jednak aby na materiale światłoczułym nie powstało pod wpływem tego światła nawet najmniejsze zaczernienie. Gdy ogólna czułość materiałów fotograficznych jest mała, problem jest łatwy do rozwiązania. W tym wypadku wykorzystujemy różnice czułości spektralnej oka ludzkiego i emulsji; światło oświetlające ciemnię musi więc być tylko dostosowane do owej różnicy. Na tej samej zasadzie oparte jest każde praktyczne oświetlenie ciemni. Stosujemy światło o takiej długości fali (czyli poprostu mówiąc o takim kolorze) jakie oko ludzkie dobrze widzi a które jednocześnie nie jest aktywne w stosunku do emulsji światłoczułej. Tak prosto jednak zagadnienie wygląda jedynie gdy chodzi o emulsje najmniej czułe. Gdy jednak przejdziemy od papierów pozytywowych i filmów rentgenowskich do emulsji orto- i panchromatycznych problem staje się coraz cięższy. Przemysł fotograficzny stara się wyprodukować coraz to bardziej czułe emulsje, aby można było przy ich pomocy wykonywać zdjęcia fotograficzne przy słabszym świetle i większych szybkościach migawki niż dotychczas. Jednocześnie stara się on osiągnąć spektralną charakterystykę czułości emulsji jak najbardziej zbliżoną do charakterystyki oka ludzkiego, a to w tym celu, aby barwy w świecie rzeczywistym były możliwie najbardziej wiernie oddane w skali czarnobiałej na zdjęciu. Różnice spektralne pomiędzy okiem ludzkim i nowoczesną emulsją fotograficzną zmieniają się tak, że prawie zanikają. Można więc postawić paradoksalne twierdzenie, że nowoczesny przemysł fotograficzny dąży do tego, aby całkowicie uniemożliwić zastosowanie jakiegokolwiek oświetlenia ciemnicowego. I tak np. emulsja panchromatyczna wymaga całkowitej ciemności przy wywoływaniu. Aby jednak nie siedzieć przez cały czas wywoływania w ciemnym pomieszczeniu używa się specjalnych tanków światłoszczelnych (np. Korreks). Film zakłada się do tanku w ciemności a po zamknięciu go, można już przy świetle nalać wywoływacz wywołać, utrwalić, i dopiero gotowe negatywy wyjąć na światło.

Metoda ta jednak jest tylko wyminięciem trudności, nie zaś pokonaniem jej, pozbawia nas

bowiem możliwości kontrolowania przebiegu wywoływania i zmusza do wywoływania na czas.

W niniejszym artykule zastanowimy się jakie możliwości oświetlenia ciemni przy wywoływaniu różnych nowoczesnych emulsji pozostały jeszcze do naszej dyspozycji.

Ponieważ całe zagadnienie sprowadza się ostatecznie do sprawy spektralnej czułości oka ludzkiego i danej emulsji fotograficznej musimy sobie odpowiedzieć na dwa pytania!

1. Ile światła wymaga ludzkie oko?
2. Ile światła może wytrzymać emulsja fotograficzna bez szkody?

Na marginesie całego zagadnienia należałoby wspomnieć jeszcze o jednym sposobie oświetlania ciemni, który to sposób pozwoliłby uniknąć wielu trudności. Ponieważ nie będzie on omawiany osobno zajmiemy się więc nim krótko na tym miejscu.

Chodzi tu mianowicie o oświetlenie przy pomocy promieni podczerwonych, na które emulsje fotograficzne (z wyjątkiem emulsji specjalnie uczulonych) nie są czułe. Jednocześnie jednak również i oko ludzkie nie widzi tych promieni. Dlatego też promienie odbite od przedmiotów skierowuje się na odpowiedni ekran fluoryzujący (świecący pod wpływem promieni podczerwonych) na którym to ekranie powstaje obraz przedmiotu widzialny dla oka ludzkiego. Można by więc było zaopatrzeć laboranta pracującego w ciemni w odpowiednie okulary z ekranikiem flouryzującym, pomieszczenie „oświetlić" promieniami podczerwonymi, a wówczas mógłby on widzieć w ciemności i kontrolować przebieg wywoływania.

Mimo iż sposób ten jest ogólnie znany, jak dotąd jednak nie był jeszcze stosowany, w praktyce fotograficznej.

2. Czego potrzebuje ludzkie oko.

Aby odpowiedzieć na pytanie ile światła potrzebuje ludzkie oko, musimy najpierw wiedzieć jakie zadanie ma to oko do spełnienia w ciemni i w jaki sposób cel swój osiąga. Kontrola wywoływania polega na tym, że laborant bada pod światło częściowo wywołany negatyw, czy w jasnych i ciemnych miejscach wystąpiły już wszystkie szczegóły i czy są one dostatecznie wyraźne dzięki odpowiednim kontrastom.

Ponieważ zdolność dostrzegania kontrastów spada wraz z osłabieniem oświetlenia, więc laborant w słabym świetle ciemni nie będzie w stanie dostrzeć wszystkich delikatnych odchyleń kontrastów, tak jak przy świetle dziennym. Nie jest to jednak konieczne i w zupełności wystarczy gdy będzie on mógł zauważyć różnice pomiędzy zaczernieniem 1,0 i 1,1*).

*) Rzucamy na zaczernioną płytę fotograficzną światło o natężeniu Jo po przejściu przez nią będzie ono miało już tylko natężenie J Stąd zaczernienie definiuje według wzoru

$$D = \log \frac{J_0}{J} \text{ gdzie } D \text{ — zaczernienie}$$

Obok takich zaczernień w negatywie zdarzają się miejsca o dużo mniejszym zaczernieniu np. 0,1. Ponieważ takie miejsce przepuszcza 10-razy więcej światła niż miejsce o zaczernieniu 1,1 zachodzi tu jakby olśnienie obserwatora, co zmniejsza jego zdolność rozróżnienia kontrastów w ciemniejszych miejscach negatywu.

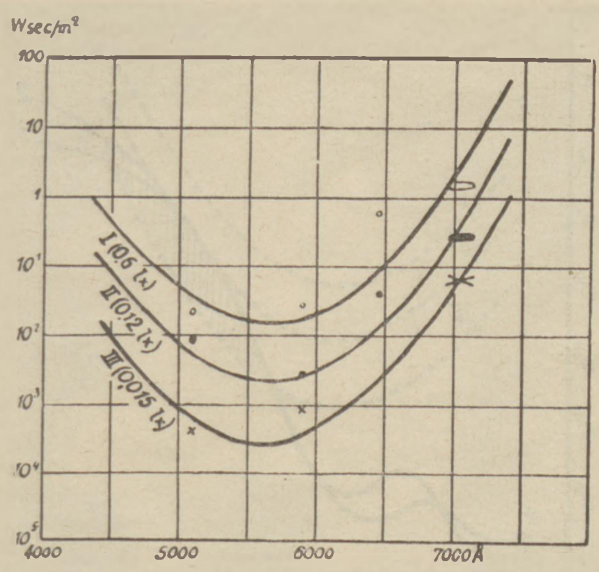
Im szybciej można przeprowadzić kontrolę wywoływanego negatywu tym lepiej jest ze względu na ochronę przed zaświetleniem. Czas ten określić można na 7 sek. do tego dochodzą jeszcze 3 sek. dla dopasowania wzroku do średniej jasności źródła światła znajdującego się za negatywem.

Van Krevald i Van Liempt na podstawie doświadczeń oznaczyli blask źródła światła, którego wymaga oko obserwatora, aby w powyższych warunkach, przy czasie 10 sek. odróżnić między sobą dwa zaczernienia 1,0 1,1. Tak samo dla dwóch zaczernień 1,0 i 1,2 oraz 1,0 i 1,3. Doświadczenia dokonywane były z różnego rodzaju monochromatycznym światłem (długość fali $\lambda = 5086 : 5890 : 6438$ i 6800 A) wyniki średniej wartości z wielkiej ilości obsewacji dokonywanych przez różne osoby, podane są w tabeli I. Są to wymagane przez ludzkie oko wartości blasku źródła oświetlającego podane w W/m^2 steradion odniesione do takiego miejsca negatywu, które ma zaczernienie 1,0. Odpowiadające im wartości oświetlenia odwrotnej strony negatywu w W/m^2 podane są w następnej rubryce. Założone zostało przy tym, negatyw przepuszcza całkowicie padające na niego światło, oraz że jednocześnie uwzględniono absorbcję świetlną nierozłożonych (niewypłukanych przez utrwalacz) cząstek bromku srebra, która wynosi dla różnych płyt i filmów średnio 60%.

TABELA I

Rozróżniane zaczernienia	Długość fali światła Å	Wymagany blask źródła światła (odniesiony do miejsca negatywu o zaczernieniu 1,0) 10^{-3} W/m^2 sterad.	Oświetlenie odwrotnej strony negatywu 10^{-3} W/m^2	Ilość światła przy dwukrotnej obserwacji 10^{-3} W sek./m^2
1,0 — 1,1	5086	0,14	1,1	22
	5890	0,18	1,4	28
	6438	1,0	8	160
	>6800	7,7	60	1200
1,0 — 1,2	5086	0,06	0,45	9
	5890	0,02	0,15	3
	6438	0,25	2	40
	>6800	1,8	14	280
1,0 — 1,3	5086	0.0025	0,02	0,4
	5890	0,005	0,04	0,8
	6438	0,013	0,1	2
	>6800	(0,4)	(3)	(60)

Dla dokładnej kontroli procesu wywoływania laborant powyżej opisane obserwacje normalnie przeprowadzić musi dwa razy. Zakładamy że w pozostałym czasie negatyw nie jest wystawiony na działanie światła ciemnicowego (np. przez nakrycie tanku w którym się wywołuje).



Rys. 1. Aby przy świetle monochromatycznym móc spostrzec różnicę pomiędzy dwoma zaczernieniami, potrzebne jest na odwrotnej stronie negatywu dla każdej długości fali inne ściśle określone w W/m² oświetlenie. To ostatnie, przy czasie naświetlania 20 sek. daje odpowiednią ilość światła w W sek./m² powodującego zaczernienie emulsji. Oświetlenie a więc i ilość światła zależne są zarówno od długości fali jak i od rozróżnianych kontrastów. Krzywe są: I dla kontrastu 1,0 — 1,1, II dla 1,0 — 1,2, III dla 1,0 — 1,3.

A więc negatyw całkowicie przez 20 sek. poddany jest działaniu oświetlenia o wartości podanej w tabeli I. Obliczenie z tego wartość ilości światła (w W sek./m²) jakie przyjmuje emulsja negatywu podane są w ostatniej rubryce tej samej tabeli i jednocześnie naniesione są na wykres na rys. 1 w funkcji długości fali świetlnej i to dla trzech (tak jak w tabeli) czułości rozróżnienia kontrastów. Nawiasem wspomnieć należy, że wyniki podane są tu w jednostkach energetycznych nie zaś w jednostkach wizualnych ze względu na to, że upraszcza to szereg rozumowań. Naturalnie gdybyśmy chcieli przejść na lumeny, luxy i lumenosekundy, można to zrobić po uwzględnieniu szeregu współczynników przeliczeniowych.

3. Co może wytrzymać emulsja.

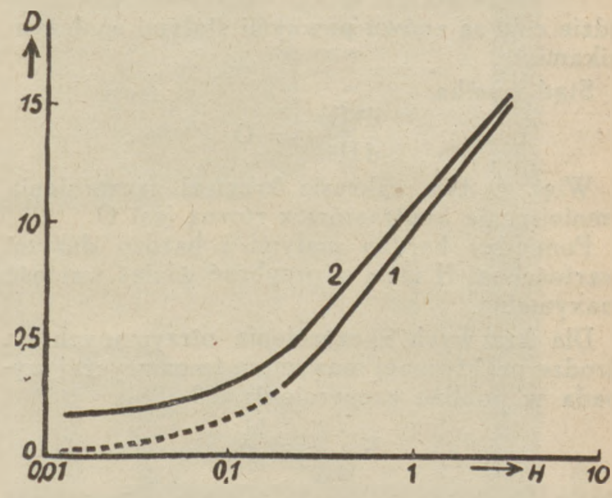
Co stanie się z negatywem, gdy ten po wykonaniu zdjęcia, w czasie wywoływania w ciemni, wystawiony zostanie na działanie światła? Podążając za biegiem rozumowania Van Krevelda i Van Liempta rozpatrzymy krzywą zaczernienia negatywu. Krzywa ta jest to zależność pomiędzy ilością światła H, które pada na pewne miejsce filmu, a powstałym w tym miejscu zaczernieniem D. Gdy H przedstawimy w skali logarytmicznej, otrzymamy wykres tej zależności w postaci prostej np. jak linia 1 na rysunku 2. Nachylenie tej linii a więc stosunek $\frac{dD}{d \log H}$ jest miara kontrastowości negatywu, czyli inaczej różnicy zaczernień dwóch miejsc wynikającej z różnych wartości blasku dwóch miejsc fotografowanego obiektu. Linia 1 rys. 2 jest krzywa zaczernienia D (H) negatywu wywoływanego w absolutnej ciemności. Gdy negatyw nie będzie wywoływany w zupełnej ciemności, lecz cały czas będzie na niego działała pewna mała i stała ilość światła Ho, to zaczernienie każdego miejsca będzie miało wartość:

$$D_1 (H) = D (H + H_0) \quad . \quad . \quad (1)$$

Negatyw będzie miał teraz nową „pozorną" krzywą zaczernienia przedstawioną na rys. 2 jako linia 2. Widać z wykresu, że nachylenie 2 w każdym punkcie jest mniejsze niż nachylenie krzywej 1, czyli że dodatkowe zaświetlenie negatywu spowoduje zmniejszenie kontrastów.

Względna zmiana x kontrastu jest:

$$x = \frac{\frac{dD_1}{d \log H} - \frac{dD}{d \log H}}{\frac{dD}{d \log H}}$$



Rys. 2. Linia, 1 jest to krzywa zaczernienia D(H) normalnego, wywoływanego w zupełnej ciemności, negatywu. Linia 2 jest „idealna" krzywa zaczernienia D₁(H) tego samego negatywu, na który jednak przez czas wywoływania działało pewne małe, dodatkowe oświetlenie Ho.

Po wstawieniu do tego wzoru wartości z (1) otrzymamy:

$$x = H_0 \frac{\frac{d^2 D}{d H^2}}{\frac{dD}{dH}} \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (2a)$$

Z doświadczenia wiemy, że przy normalnym negatywie zmniejszenie kontrastów o max.

$x = 10\%$ jest dopuszczalne i nie powoduje widocznej zmiany jakości negatywu. Powstaje więc pytanie przy jakiej wartości Ho dodatkowego oświetlenia w czasie wywoływania, można być pewnym, iż nie przekroczy się dopuszczalnej wartości na x.

Tutaj można łatwo znaleźć rozwiązanie. Wiadomo, że przy pewnej określonej wartości zaczernienia posiada maximalną wielkość. Można to łatwo spostrzec przyglądając się rys. 2 krzywej 2. Ma ona w swojej prostoliniowej części przebieg określony równaniem:

$$D = a \log H + b \quad . \quad . \quad . \quad (3)$$

gdzie a i b są to pewne stałe współczynniki.

Mamy zależność:

$$\frac{\frac{d^2 D}{d H^2}}{\frac{dD}{dH}} = \frac{1}{H}$$

po wstawieniu tego do równania (2a) będziemy mieli:

$$X = \frac{H_o}{H}$$

Wraz ze wzrostem H spada i zmniejszenie kontrastów x. I odwrotnie dla bardzo małych wartości H, dla których krzywa zaczernienia zbacza od linii prostej, można tą krzywą wyrazić równaniem:

$$D = cH + d \quad . \quad . \quad . \quad . \quad (4)$$

gdzie c : d są znowu pewnymi stałymi spółczynnikami.

Stąd wynika:

$$\frac{d^2 D}{d H^2} = O$$

Więc w tym zakresie krzywej zaczernienia zmniejszenie kontrastów x równą jest O.

Pomiędzy bardzo małymi i bardzo dużymi wartościami H musi x przybrać gdzieś wartość maxymalną.

Dla krzywych zaczernienia otrzymanych na drodze praktycznej maxymum to zazwyczaj wypada w pobliżu zaczernienia 0,3

$$X_{max} = \frac{H_o}{H_{o,3}}$$

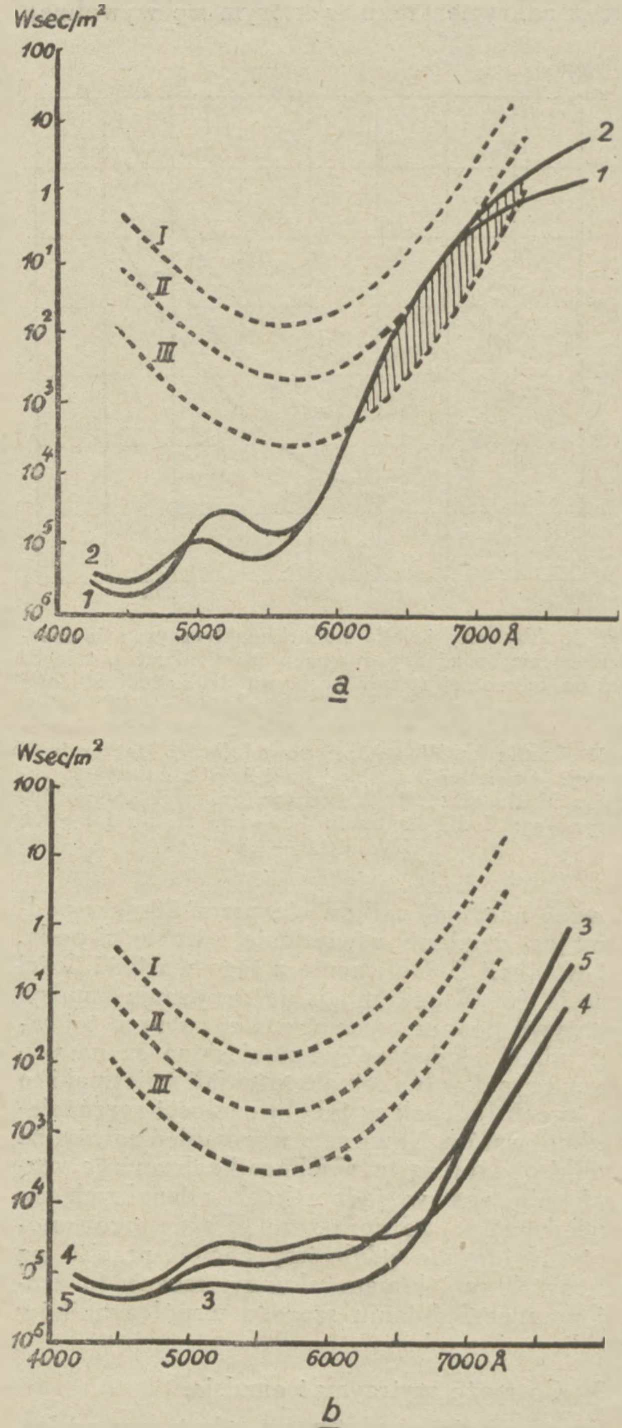
gdzie $H_{o,3}$ oznacza ilość światła wymaganą przez daną emulsje, aby powstało na niej zaczernienie 0,3.

Gdy podstawimy na X max maxsymalą dopuszczalną wartość wynoszącą 10% to przekonamy się, że dodatkowe zaświetlenie Ho, które negatyw może otrzymać w czasie wywoływania wynosi

$$H_o < 0{,}1 \ H_{o,3} \quad . \quad . \quad . \quad . \quad . (5)$$

Chcąc z tych rozważań wyciągnąć jakieś praktyczne wnioski i wytyczne w stosunku do oświetlenia ciemni, musimy w pierwszym rzędzie pamiętać o tym, że światło przez nas użyte ma być światłem monochromatycznym. Określono na drodze eksperymentalnej, jakiej ilości W sek/m² światła o różnych długościach fali potrzeba, aby wywołać zaczernienie 0,3.

Te próby trzeba było powtórzyć z wieloma źródłami monochromatycznego światła o różnych długościach fali.



Rys. 3. Ilość światła w W sek /m² jako funkcja długości fali świetlnej, która jest konieczna aby na filmie powstało zaczernienie 0,3

a) dla dwu ortochromatycznych emulsji: 1. Ilford Double x Press, 2. Agfa Isochrom,

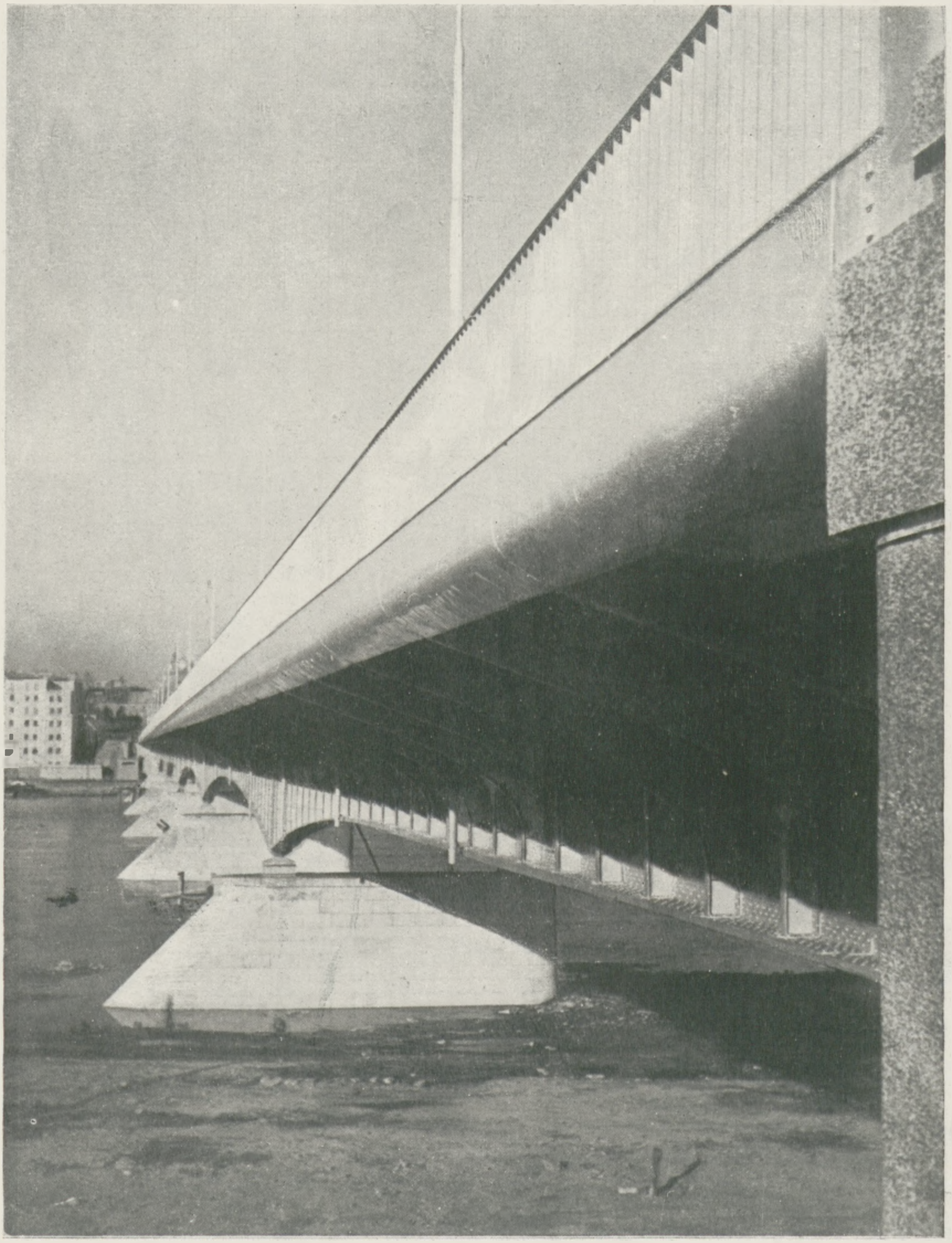
b) dla trzech emulsji panchromatycznych: 3. Ilford Hyper Pan, 4. Awia Argus Pan, 5. Agfa Isopan SS.

Krzywe przerywane są to krzywe z rys. 1



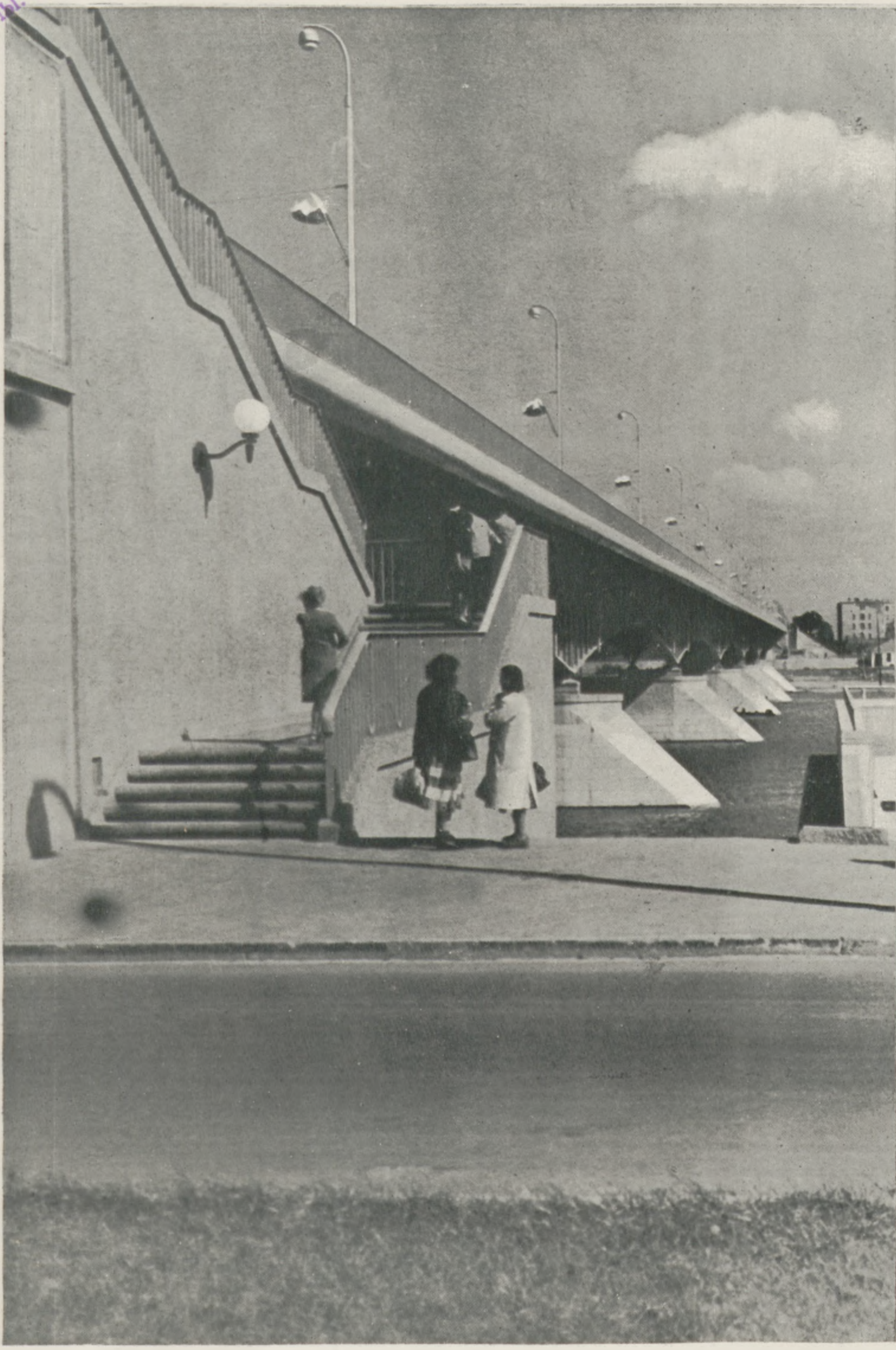
Pomnik F. Dzierżyńskiego
brom

Eugeniusz Szmidtgal
Warszawa



Fragment mostu
brom

Alfred Funkiewicz
Warszawa



Warszawa W—Z
brom

Janusz Bułhak
Warszawa



Warszawa — Dom PZPR
brom

Eugeniusz Szmidtgal
Warszawa

Pomiary, które w wyniku dały krzywe czułości spektralnej różnych emulsji przeprowadzone zostały przez Van Krevelda i Van Liempta. Gdy wykreślić znalezione wartości według równania (5) pomnożone przez spółczynnik 0,1 jako funkcje długości fali świetlnej, otrzyma się wówczas dla każdego gatunku filmu odpowiednią krzywą, jak krzywe na rys. 3a dla kilku najbardziej charakterystycznych emulsji ortochromatycznych i na rys. 3b dla emulsji panchromatycznych.

Krzywe te podają nam górną granicę dla oświetlenia ciemni, gdy chcemy uniknąć widocznego zmniejszenia kontrastów na negatywie. Z drugiej strony naniesione są na ten sam rysunek krzywe z, rys. 1, (linie przerywane), które podają nam dolną granicę oświetlenia ciemnicowego, przy której można jeszcze odróżnić pomiędzy sobą zaczernienia 1,0 — 1,1 1,0 — 1,2 1,0 — 1,3. Jak wynika z zakresów rozwiązanie problemów oświetlenia ciemni jest możliwe tylko przy użyciu światła o takiej długości fali, przy której krzywe wykreślone linią przerywaną leżą poniżej krzywych wykreślonych linią ciągłą.

Z porównania rysunków 3a i b wynika, że stawiając warunek rozróżniania dwóch zaczernień 1,0 — 1,1 wymagamy zbyt wiele. Bowiem ani dla emulsji ortochromatycznej, ani też panchromatycznej, nie ma takiej długości fali, przy której możliwe byłoby odróżnienie tych dwu zaczernień bez zaświetlenia emulsji. Dla emulsji panchromatycznej nie ma również w żadnym wypadku takiej długości fali, aby można było odróżnić zaczernienia 1,0 — 1,2 i 1,0 — 1,3; wspomnianej wyżej oba rodzaje krzywych nie przecinają się bowiem w żadnym punkcie. Wypadek przeciwny zachodzi jednak dla emulsji ortochromatycznych (patrz zacieniowane pole na rys. 3a) obczyt różnicy zaczernień 1,0 — 1,2 (oświetlenie 0,12 luxa) da się przeprowadzić przy użyciu światła o długości fali pomiędzy 6600 i 6800 A, a odczyt różnicy 1,0 — 1,3 (oświetlenie 0,015 luxa) można dokonać przy użyciu światła o długości fali pomiędzy 6200 a 7300 A. (d. c. n.)

JAN MYCIELSKI

III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P. T. F.

III Ogólnopolska Wystawa Fotografiki P. T. F., otwarta w salach wystawowych Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie przy ul. Łobzowskiej 3, cieszy się powodzeniem licznie zwiedzającej publiczności. Poziom wystawionych prac jest bardzo wysoki a hasło dnia — realizm w sztuce — atrakcyjność jej szczególnie podnosi. Zagadnienie realizmu bowiem leży bardzo blisko stosunku obrazu do fotografii. Malarza i fotografa wiąże w dobie obecnej wspólność celów w tworzeniu postępowych form socjalistycznych, których wyrazem jest kulturalna nadbudowa, pozostająca w zakresie ich twórczości.

Jak zatem przedstawia się na omawianej wystawie stosunek fotografii do obrazu?

Na wstępie kilka nasuwających się w tym zakresie spostrzeżeń. — Wystawa pokazuje wyraźnie dążenie do znalezienia współczesnego wyrazu tematycznego, które obserwujemy analogicznie na wystawach plastycznych. Byłoby przedwczesnym twierdzić, że wyraz ten został znaleziony lub osiągnięty. Tak malarz jak i fotografowie usilnie go szukają, czego dowodzą wystawione prace Żukowskiego Ludwika, Strumińskiego Jerzego, Obrąpalskiej Fortunaty, Błochowicza Seweryna i innych. Całość wystawy jednak nie wydaje się być już zrównoważoną z współczesną rzeczywistością i doniosłymi jej zagadnieniami.

Ta pierwsza analogia prowadzi do dalszych. Oto na wystawie widzimy fotografie, którymi niewątpliwie posługiwali się malarze. Kto pamięta ostatnie wystawy plastyki w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, odszuka z pewnością źródła wielu „inspiracji" malarskich. Z drugiej zaś strony jest wiele zdjęć, które usiłują jak gdyby naśladować malarstwo, czy to przez dążenie do utrzymania płaszczyzny, czy szukanie komponujących się malarsko motywów, lub nawet wywoływania abstrakcyjności przedmiotu.

Spostrzeżenia powyższe nasuwają pytanie czy taki stosunek fotografiki do malarstwa jest właściwy?

Jako najogólniejszą definicję realistycznego malarstwa można by przyjąć, że polega ono na wyszukiwaniu takich kresek i barw, których zespół daje wrażenie istnienia przedstawionego przedmiotu i poczucie jego realnego bytu. To wrażenie czy poczucie obiektywnej rzeczywistości jest doznaniem poprzedzającym rozumowe jej stwierdzenie. O nią właśnie chodzi w sztuce realistycznej — gdyż ma ona dać dzisiaj żywego, a nie malowanego tylko człowieka. Drogi, którymi biegnie myśl artysty, by stworzyć takie poczucie istnienia, są dziwnie wyznaczone liniami talentów. Zilustrować je można geometrycznym przykładem. Chcąc przedstawić powierzchnię koła, rysuje się kreskę o pewnym charakterystycznym zakrzywieniu. Powierzchnia powstaje zatem sama; zrobiono przecież tylko linię. W utworach literackich spotykamy często szczególnie realne obrazy ludzi, rzeczy lub pojęć, które nie są w nich opisane, lecz wykreślone krzywą otaczających je

faktów i zdarzeń. To wywoływanie jednych elementów przez drugie jest tajemnicą talentu i prowadzi do stwierdzenia, że sztuka, a więc i malarstwo, pozostaje tylko w pewnym związku z naturą, lecz nie jest nią samą, mimo że wytwarza poczucie jej bytu. Dlatego dla artystycznego przedstawienia nie wystarcza umiejętność mniej lub więcej trafnego odtworzenia występujących w naturze barw czy proporcji. Malarstwo, a w szczególności malarstwo realistyczne, nie jest bowiem odtwarzaniem, lecz trudnym wyrażaniem rzeczywistości. Środki tego wyrazu są pozornie bardzo ograniczone. W malarstwie i grafice mamy tylko kolor i kreskę. Elementy te jednak zawierają dziwną wieloznaczność. Przedstawiają bowiem zarówno barwę, jak cienie i światła, miejsce obrazu i przedstawionego przedmiotu w przestrzeni, jego formę i materialność. Wynika z tego, że ta sama barwna plama może być trafna w wyrażeniu materii a fałszywa przestrzennie. Może właściwie rozwiązywać pewne zagadnienia plastyczne obrazu, a fałszywie inne. Stąd malarstwo wymaga talentu, gdyż świadomość tej wieloznaczności leży tylko w poczuciu artysty. Już sama pozornie mechaniczna praca kopiowania lub reprodukowania jest możliwa przy wielostronnej świadomości znaczenia koloru i kreski.

Praca fotografa, złożona ze skomplikowanych zabiegów technicznych, dokonywanych bez widzenia tworzonego dzieła, ma charakter magicznego kunsztu o ogromnych możliwościach. Wydaje się jednak, że istotą jej jest szczególnie konkretna przedmiotowość, o ile mieści się we właściwej skali światła i formatu. Przedmiot jest w fotografii gotowym, a nie wytworzonym elementem. Toteż o ile obraz jest wynikiem widzenia jednego człowieka, o tyle fotografia jest widzeniem nieograniczonej ich liczby. Obiektyw zastępuje tysiące par oczu. Stąd wynika pełna obiektywność i dokumentarna wartość fotografii. Dlatego atrakcyjność przedmiotu jest istotnym momentem tego kunsztu. Nim tłumaczy się nasz stosunek do zdjęcia przedstawiającego bliską osobę, który staje się bardziej obojętny, jeżeli zdjęcie przedstawia osobę nieznaną. Stąd przyjemność fotografowania nastrojowego krajobrazu, czy pięknej architektury. Innym zaś jest stosunek nasz do przedmiotu przedstawionego na obrazie. Działanie jego jest bardziej pośrednie. Dlatego sztuka fotografa polega przede wszystkim na właściwym zobaczeniu przedmiotu przez obiektyw. Ma on wiedzieć jak przedmiot wyglądać będzie na zdjęciu. Fotografia jest bowiem jego odbiciem w pewnej charakterystycznej skali. Dlatego leży w sferze inych zagadnień niż obraz. Rzut oka na fotografię wyjaśnia, że jej kolor i rysunek nie ma znaczeń malarskich. Zawieszona na ścianie, nie wyraża żadnej płaszczyzny. Dlatego chciałoby się zawsze ją wziąć do ręki i z ręki oglądać. Jednolita większa płaszczyzna fotograficznego tonu sama przez się nic nie wyraża. Nie widzi się jej miejsca w przestrzeni, gdyż nie da się w niej konkretnie zamieścić i dlatego nic nie oznacza. Jedynie stosunek różnych odcieni światła padającego na przedmiot odbija jego formę. Z tych przyczyn fotografia nie może być obrazem w sensie malarskim.

Tak samo najlepszy obraz nie odpowie nigdy warunkom dobrej fotografii. Automatyczne odbicie rzeczywistości jest bowiem niewykonalne dla najsprawniejszej nawet ręki. Obraz pozostanie zawsze tylko przedstawieniem przedmiotu pozbawionego fotograficznej bezpośredniości. Fotografia będzie zawsze przedmiotowo wierniejsza. Jeśli zaś malarz ogranicza się do odtwarzania rzeczywistości sposobem fotograficznym, pozbawia się zamiaru plastycznego jej wyrażenia. To co robi przestaje być malarstwem. Utarło się wprawdzie mniemanie, że malarze wiele skorzystali ze zdobyczy fotografii, która im dała pewną analizę zjawisk, trudno uchwytną dla oka. Jednak wyraźny upadek malarstwa w XIX i XX wieku, postępujący równolegle z oddziaływaniem fotografii na twórczość plastyczną, wyraźnie mniemaniu temu przeczy.

Historyczna analiza wpływów malarskich na fotografię jest trudna. Zbyt młodą jest jeszcze na to dziesiąta muza. Na omawianej wystawie charakteryzują te wpływy niektóre prace. — „Kwiaty za szybą" Michalik Bożeny wykazują dążenie do malarskiego opanowania płaszczyzny. W wyniku otrzymaliśmy jednolitą tonację bez charakterystycznych dla fotografa subtelnych przejść od ciemnego do jasnego. Zagubioną została typowa przedmiotowość fotograficzna a w szarych plamach zdjęcia trudno się dopatrzeć znaczenia. Podobnie „Lawina światła" Stanisławskiego Jarosława, na której cała powierzchnia zarzuconą jest podobnymi białymi plamkami nie mieszczącymi się w skali świetlnej, nie wyraża nimi ani światła, ani nie umiejscawia przedmiotu. Jednolitość płaszczyzny nie usprawiedliwia dostatecznie tych malarskich założeń. Wspomniane plamki odrywają się od przedmiotu i tracą przez to znaczenie. Praca Stamma Mariana pt. „Agawa", zawiera niezwykłą materialność przedmiotu. Materialność ta jednak wysunęła cały przedmiot tak gwałtownie przed płaszczyznę widzenia, że traci on sens w swoim położeniu przestrzennym.

Przykłady te potwierdzają rozumowanie, z którego wynika, że wpływ obrazu na fotografię, narzucający jej pewne elementy nie leżące w jej zakresie, korzystny być nie może. Dlatego tak fotograf posługujący się środkami malarskimi, jak i malarz fotografią, ulegają niebezpiecznemu pomieszaniu niewspółmiernych ze sobą pojęć. Zniekształcają one wzajemnie ich sztuki, które współżyć winny w pełnej niezależności. Jedynie wówczas rozwój ich biec będzie po właściwych drogach i w wyniku dać może pełnowartościowe dzieła w zakresie fotografiki i malarstwa.

HENRYK HERMANOWICZ P. Z. F.

III Ogólnopolska Wystawa P. T. F.

Wreszcie Kraków ma Ogólnopolską Wystawę Fotografiki w swych szacownych murach. Dlatego „wreszcie", że Kraków wyjątkowo nie ma szczęścia do wystaw fotograficznych. Przez wszystkie większe miasta Polski przepływają w wystawach fotografiki ostatnie osiągnięcia polskich mistrzów obiektywu.

Wystawa obecna, bardziej udana, niż zeszłoroczna, być może przetrze ścieżki dla dalszych imprez tego rodzaju. Oby tak się stało.

Bowiem ambicje Krakowa pod tym względem jak dotychczas były niemal znikome, a ma Kraków wyjątkową okazję — tą okazją są Dni Krakowa, wystawy fotografiki w tym okresie zademonstrują szerokim rzeszom społeczeństwa dorobek fotografików polskich. O frekwencji na wystawie świadczyć może fakt, że w dniu jej otwarcia, którego dokonał przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki St. radca mgr Marian Schulz — dwie sale wypełnione po brzegi eksponatami, były także wypełnione po brzegi zwiedzającymi. Miłym faktem było zainteresowanie zwiedzających, które nie ograniczało się do obejścia ścian — nie, omawiano prace z wielkim zainteresowaniem, wracając do nich kilkakrotnie.

Pierwszy rzut oka na wystawę wyraźnie zarysowuje „inność" wystawy w stosunku do tego, co się często oglądało — mianowicie dużo tu na fotogramach człowieka — przy pracy, odpoczynku, zabawie. To znak, że fotografika polska zaczyna coraz wyraźniej wchodzić na tory kontaktu z tymi, którzy kształtują nowe formy życia w naszym kraju.

Jakkolwiek tematycznie wiele prac jest zbliżonych do siebie z przyczyn raczej zasadniczych — wykazują one znaczną rozmaitość w ujęciu i interpretacji tematu.

Praca Błochowicza „Plan będzie przekroczony" — to dobry obraz. Skupienie uwagi i wysiłku bije z całej postaci robotnika, którą otaczają spokojne płaszczyzny tonalne. W drugiej pracy tego autora „Wielki piec" pokazuje szeroki wycinek urządzeń przemysłowych w ujęciu fotograficznym pełnym rozmachu, brak jednak elementu ożywiającego jakim jest człowiek, na skutek czego dobry w zasadzie obraz jest martwy i mało pociągający.

Ograniczenie środków tworzywa, któremi rozporządza sztuka fotograficzna, utrudnia naginanie do własnych potrzeb i zamierzeń obiektu, który chcemy utrwalić na płycie. Nieprzeżycie i niepoznanie sensu i wartości tematu uwidacznia się płycizną i sztucznością.

Utrwalenie na fotogramach wyrazu rzetelnej dynamiczności i radości tworzenia całego narodu — to cel, ku któremu powinno się dążyć i jak najszybciej go osiągnąć, aby pozycję fotografiki ustawić w pierwszych szeregach sztuk plastycznych. Fotografika, poza filmem — przede wszystkim jest do tego celu predestynowana, bowiem może być najwierniejszym odbiciem artystycznym dążeń całego społeczeństwa.

Pewną sztuczność odczuwa się w obrazie A. Bogusza „Górnik obsługujący nowoczesną ładowarkę" — temat dobry, sceneria ciekawa ale w całości suchość, a przecie Bogusz ma w swym dorobku obrazy na wysokim poziomie pod każdym względem, przede wszystkim artystycznym. W skromnym tematycznie fotogramie „Przy pracy" J. Frąckiewicz utrwalił rzewną radość trudu, który objawia się tak samo przy małych jak i przy wielkich warsztatach codziennej pracy. Trzy fotogramy A. Nowosielskiego tematycznie ciekawe i dobrze skomponowane wymagają lepszego opracowania technicznego. Prosty, bezpretensjonalny portret przodownicy pracy J. Roskosz wykonany przez L. Olejnika — oto jeden z dobrych przykładów prac tego rodzaju. „Dekarze" i „Na dachu" — B. Stapińskiego to dobrze wkomponowane w format fotogramu tematy, szkoda, że trochę „przysmutne".

J. Strumiński w „Powstaje nowa dokumentacja techniczna" potrafi w dosyć ciasnym wycinku szerokiego tematu stworzyć pogodny nastrój. Praca ta wskazuje że autor konsekwentnie dąży do efektów prostych i szczerych, na których opiera się sztuka realizmu socjalistycznego. Podobny wyraz posiadają prace Z. Wrześniowskiego, zarysowujące silnie postaci ludzi w otoczeniu prostym, codziennym. Odskokiem dość niespodzianym od „Rozładunku tłucznia" i „Przy otaczarce grysów I" tegoż autora jest słabiutkie „Średniowiecze", zbudowane na nieprzekonywujących, naiwnych symbolach. Żukowskiego L. „Spawacz" wykonany w reliefie to nieporozumienie autora z tematem.

Uvachromy (zdjęcia barwne) Stanisława Kolowcy przedstawiające fragmenty ołtarza Wita Stwosza — budzą powszechne zainteresowanie wśród zwiedzających.

Ciekawą, dość znacznie reprezentowaną nowością są na wystawie fotogramy, przedstawiające uroczystości państwowe.

W tych zdjęciach grup ludzi — silniej aniżeli to się widzi w ujęciach pojedynczego człowieka — uwydatnia się nowe oblicze dzisiejszej społeczności — silne, pogodne, twórcze.

„Pierwszy Maj" B. Kupca, przedstawiający pielęgniarki na defiladzie to jakiś łan kwiatów,

które niosą pomoc chorym. Radosnym obrazem jest F. Obrąpalskiej „Z. M. P." oraz przestrzennie doskonałym „Motocykliści" Z. Obrąpalskiego. Fotogram St. Poradowskiego „Z defilady" ciekawy w ułożeniu szeregów maszerujących, oraz zwarty „Z defilady Pokoju" B. Stapińskiego.

Krajobraz jest jak zwykle najliczniej reprezentowany, występują tu wyraźnie tematy górskie i morskie — dwie atrakcje naszego geograficznego położenia. Do dobrych zdjęć górskich należą: Cz. Mostowskiego „Przedwiośnie w Tatrach", słoneczny — Ohli'ego M. „Idziemy w góry"; R. W. Schramma „Nad morzem mgieł"; W. Romera — porywisty „30 m/sek", W. Zubrzyckiego — „śmiałe „Na stoku" oraz S. Arczyńskiego — skromny „Góralski zakątek" z pustawym nieco pierwszym planem.

Morskie tematy w ujęciu Ireny Elgas chwytane są na gorąco, dzięki czemu cechuje je świeżość i realizm.

Prace E. Hartwiga mówią o zachodzącym przełomie w twórczości artysty — świadczy o tym „Przed startem" i „Masowy sport wodny", w których realizm życia zastępuje jego formy „nieziemskości", która cechowała dotychczasową twórczość tego artysty.

Prosto i mocno przemawia swą pracą „Wejście do portu" St. Komorowski, natomiast „Sztorm" A. Lachmanowicz jest zbyt watowaty, aby mógł sprostać tytułowi. Niedopisał T. Link „Ostatnim Mohikaninem" ale „Przodującą załogą" pokazał, że pierwsza praca to tylko nieporozumienie — bowiem stać go na dobre artystyczne prace. Wśród morskich tematów wyróżnia się doskonały, prawdziwie morski „Sztorm" F. Merstallingera. Przeciwieństwem różnego rodzaju sztormów jest J. Mierzeckiej uspakajający fotogram „Po sztormie", w którym spoza rozrzedzających się chmur zaczyna jaśnieć słoneczny, rozproszony blask, E. Szydłowskiego „Nad brzegiem morza" z przesadzonym odrobinę błyszczeniem w prawej dolnej części obrazu — zapowiada na przyszłość dobre prace. Dobrym marynistą jest J. Uklejewski — szczególnie w „Połowach trawlerem".

Skoro znajdujemy się nad morzem, przeglądnijmy prace mistrza T. Wańskiego: „Zaułek w Gdańsku", „Roztopy" i „Gdańsk nad Motławą" to klasyczne przykłady fotografiki. Gdyby mistrz zechciał spróbować nowej tematyki — jestem przekonany że wiele moglibyśmy się nauczyć z tych Jego prac.

Krajobraz i architekturę pośrednio leżącą między górami i morzem reprezentują na wystawie — zawsze subtelne i słoneczne prace Wł. Bogackiego; nastrojowa „Rozmowa chmur" Janusza Bułhaka; rytmiczny fragment architektoniczny „Zamku w Książnie" R. Burzyńskiego; łagodny w rysunku „Krajobraz zimowy" O. Diznera, doskonały A. Drozdowskiego „Wisła zamarza"; smutna „Chata za wsią" K. Gargula; nastrojowe „W księżycowej poświacie" H. Idziakowej; L. Jarzębskiego „Motyw z W—Z"; dynamiczna „Zawieja" M. Jankowskiego; J. Korpala — efektowne ale łatwe „W królestwie zimy"; „Pustkowie" A. Lachmanowicz ze zbędną w prawym rogu jasną plamą. Maćkowiaka „Pranie" — w ujęciu dość niefortunnym ze względu na ułożenie bielizny, która wygląda jakby ją praczka wyciągała z brzucha; dobre są natomiast „Żniwa". — Przyjemne w rysunku „Przed zimowym zmierzchem" A. Mysińskiego; przyciemny i smutny „Dunajec" J. Myszkowskiego; W. Romera czyste w delikatnym walorze „Mikołajki", Rosnera — skromnie malownicza „Cisza nad polami", nastrojowy „Poranek w mieście nieujarzmionym" oraz doskonały portret „Wieśniaczka" — Rosner dał w nim przykład dobrego portretu człowieka pracy, który trud swój traktuje nie tylko jako smutną konieczność, ale jako radość. „Górale z Istebnej pod Giewontem" E. Węglowskiego doskonali w ruchu, w dobrze dobranej scenerii — byliby jeszcze lepsi, gdyby autor nie skąpił fotogramowi słońca.

Z każdą wystawą w coraz mniejszej ilości reprezentowany jest portret. Nie jest to dobry objaw, nie można bowiem zaniedbywać tej dziedziny, wiąże się ona przecie ściśle z fotografią człowieka pracy — ma tu zresztą fotografika do odrobienia dostatecznie zachwaszczone pole portretów przodowników pracy, racjonalizatorów, wynalazców — ponieważ zdjęcia tych ludzi użytkowane na wystawach państwowych często nie odpowiadają najprostszym wymaganiom estetycznym, nie mówiąc już nic o ich formie artystycznej. Koniecznie i to jak najprędzej należy znaleźć drogę do ludzi decydujących w tych sprawach, aby na przyszłość uniknąć skandalicznych niejednokrotnie wyczynów fotograficznych, które nie tylko podrywają autorytet fotografii, ale przede wszystkim ośmieszają ludzi na nich uwidocznionych.

Portreciści nasi często dla fotogramów wystawowych szukają tematów poza portretem — wydaje się to niesłuszne, ponieważ ważność portretu wcale nie jest mniejszą od innych dziedzin tematycznych.

Wśród kilku portretów znajdujących się na wystawie wyróżniają się prace M. Rysia — szczególnie doskonała głowa Kazimierza Witkiewicza, brak jej moim zdaniem silniejszego zamknięcia tonalnego w prawej części obrazu, które by silniej podkreśliło tę ciekawą twarz. F. Nowickiego — „Borys Godunow" gdyby był trochę mocniejszy w kontraście, bardziej by harmonizował z postacią historyczną.

Kończąc przegląd III Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki P. T. F. należy stwierdzić że wystawa jest udana i jest prawdziwą atrakcją Dni Krakowa.

Z prasy

„DZIECKO W POLSCE LUDOWEJ" WYSTAWA PTF W LUBLINIE
(Życie Lubelskie Nr 225)

Lubelski Oddział Polskiego Towarzystwa Fotograficznego ogłosił w czerwcu br. wystawę pt. „Dziecko w Polsce Ludowej", zapraszając do udziału w niej wszystkich fotografów i fotografików w Polsce. Wystawa miała na celu pokazanie życia dziecka w Polsce Ludowej i wspaniałych osiągnięć Państwa Ludowego w dziedzinie wychowania i opieki nad dzieckiem.

Na wystawę nadesłało prace 32 autorów. Z przeszło 130 prac komisja kwalifikacyjna dopuściła na wystawę 87, z czego bardzo wiele ma duże walory zarówno jeśli idzie o samą tematykę jak i pod względem artystycznym.

Wystawa „Dziecko w Polsce Ludowej" została otwarta w dniu 9 września w sali Muzeum Lubelskiego przy ulicy Narutowicza 4.

WYSTAWA FOTOGRAFIKI I MALARSTWA W LWÓWKU ŚLĄSKIM
(Gazeta Robotnicza, Wrocław Nr 177)

Z inicjatywy referatu kultury PRN, otwarto w Lwówku Śląskim wystawę prac miejscowego zespołu amatorów-plastyków. W trzech salach zgromadzono 110 prac z dziedziny fotografiki i malarstwa.

Dział fotografiki reprezentują zdjęcia amatorskie najlepszych miłośników sztuki fotograficznej z tamtejszego terenu Tadeusza Sierosławskiego, dr. Romualda Tuzinkiewicza i Stefana Kościelniaka; dział malarstwa — obrazy inż. Aleksandra Michałowskiego.

Na szczególną uwagę zasługują zdjęcia dra Tuzinkiewicza, jak: cykl zdjęć „Operacja", „Praca w polu", „Roześmiane dzieci" oraz zdjęcia Kościelniaka poświęcone zabytkom historycznym Lwówka Śląskiego, Wlenia i innych miejscowości powiatu.

Zwiedzający podziwiali również obrazy malowane przez miejscowych malarzy.

koresp. Piekarowicz

NIE TYLKO STARZY MISTRZOWIE BIORĄ UDZIAŁ W TRZECIEJ WYSTAWIE FOTOGRAFIKI
(Słowo Polskie Nr 145)

Jeszcze przed rokiem ob. Zofia Janczak nie bardzo się nawet orientowała, co to jest i do czego służy kamera fotograficzna. Dziś, po skończonym kursie, bierze ona udział w Trzeciej Wystawie Fotografiki, mieszczącej się w lokalu Towarzystwa przy ul. Stalingradzkiej.

Fakt ten najlepiej świadczy o żywotności i aktywności wrocławskiego oddziału Polskiego Towarzystwa Fotograficznego. Nie zasklepia się ono w „kapliczce własnej adoracji", lecz stara się przyciągnąć do siebie ludzi młodych i nowych...

Zorganizowane w ciągu roku cztery kursy dla początkujących pozwoliły „wyłowić" talenty i skierować je na właściwe tory. Dowody rzetelnej pracy podziwiać możemy już na tej wystawie. Oto ciekawe prace Stefana Lasmanowicza, robotnika Fabryki Urządzeń Mechanicznych, wymowny „Odpoczynek" Mieczysława Lecha, pracownika PPB, przykuwają wzrok widza prace kursisty — Pawła Paszkiewicza pt. „Odgruzowanie".

Z prac młodych na uwagę zasługują również bromy Aleksandry Mierzeckiej, a zwłaszcza pełen dynamicznego ruchu „Kurs narciarski ZMP".

Tematyką wystawy jest przede wszystkim praca, radość życia i piękno przyrody. Filary fotografiki wrocławskiej również nie zawiodły. Możemy więc oglądać doskonałe prace Janiny Mierzeckiej, prof. Romera, Bronisława Kupca i Bożeny Michalik. W obecnej wystawie po raz pierwszy wzięli udział także fotografowie zawodowi, którzy słusznie zwrócili się do Towarzystwa, szukając podciągnięcia tematycznego swych prac. Ścisły ten kontakt dał pozytywne wyniki. „Fragment ze Szklarskiej Poręby" — Jana Korpala czy „Krokusy" Stefana Arczyńskiego świadczą o wysokim poziomie artystycznym twórców.

H. Hoff.

FOTOGRAFIKA POMAGA POZNAWAĆ PIĘKNO ŻYCIA
Gazeta Robotnicza z dn. 2. VI. 51.)

(Z III Wystawy Fotografiki we Wrocławiu)

„Próbą sił" nazwali nawpół żartobliwie członkowie Wrocławskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Fotografików tegoroczną wystawę swych prac reprezentującą w przeważnej części dorobek nowych adeptów tej ciekawej gałęzi sztuki. Trzeba przyznać, że próba wypadła nader korzystnie — wystawiając dobre świadectwo tak wychowankom kursów fotografiki urządzanych przez Oddział PTF jak i wykładowcom. Zdjęcia przedstawiają szeroki wachlarz zainteresowań ich autorów, od pejzażu i portretu do tematyki: „Człowiek i praca". Dominują motywy pogodne — radość życia wyrażająca się bądź to w pięknie skupionego wysiłku robotnika przy maszynie (Janina Mierzecka „Przy maszynie", „Szlifierz szkła", „Na kole garncarskim") lub w pełnych słońca i ruchu „Narciarze", „Zabawa w śnieżki" (Stefan Arczyński).

Walory sztuki fotograficznej polegające na umiejętnym rozmieszczeniu świateł — plam czarnych i białych — ukazały w pełni zdjęcia Kazimierza Czobaniuka („Jesienny wieczór") i Aleksandry Mierzeckiej („Kurs narciarski Z. M. P." i „Poranek Zimowy"). Doskonała kompozycją i plastyką wyróżniają się „Walka z żywiołem" Wacława Hennela i „Owce" Henryka Derczyńskiego. Tegoż ostatniego „Bibliotekarka" ukazuje umiejętność podkreślania istoty pracy w pozornie codziennym motywie.

Subtelny rysunek cechuje zdjęcia Władysława Markockiego („Wieczór nastrojowy". „Poronin"). Tematyka pracy znalazła swe odbicie w zdjęciach Pawła Paszkiewicza („Odgruzowanie"), Bronisława Kupca („Budowa Politechniki", „Tokarz") i innych. Ciekawy efekt dają „Kwiaty za szybą" Bożeny Michalik, która prezentuje poza tym na wystawie doskonałą technikę wykonania i artyzm w „Plastyce chmur", i „Tatrach we mgle". Nie sposób przejść obojętnie obok przepięknej „Fali dziobowej" prof. Romera lub perspektywicznie doskonałego „Pomnika Lenina w Tatrach" S. Arczyńskiego.

Trudno tu wymienić wszystkie prace choć niewątpliwie każde z 65 zdjęć wybranych spośród stukilkudziesięciu przysłanych na wystawę, posiada swoje cenne walory. Po obejrzeniu wystawy laik dochodzi do przekonania, że warto zapoznać się lepiej z techniką fotografowania, wykładaną na kursach szkoleniowych Pol. Tow. Fot. we Wrocławiu. Uprawianie tej najmłodszej sztuki pozwoli nam lepiej poznać piękno życia, zaostrzy naszą zdolność obserwacji, ukaże nam różnorodność i prawdziwą treść codziennych na pozór zdarzeń i przedmiotów.

Z życia oddziałów P. T. F.

Aktualne adresy Oddziałów P. T. F.

Białogard — ul. Bohaterów Stalingradu 6

Częstochowa — Al. Kościuszki 27, I p.

Gdańsk — Gd-Wrzeszcz, Zbyszka z Bogdańca 12

Gliwice — ul. Zygmunta Starego 41, I p.

Gniezno — ul. Dąbrówki 3 m. 6

Grodzisk Maz. — ul. Skarbka 3 m. 2

Katowice — ul. Korfantego 7, III p.

Kraków — Al. Mickiewicza 27, (Sekr. A. Drozdowski)

Lublin — Krak. Przedmieście 23 (F. Kaczanowski)

Łódź — ul. Kościuszki 13

Opole — Dwernickiego 15

Poznań — ul. Sołacka 13

Śrem — ul. Łazienkowa 5 (kol. M. Chmiel)

Toruń — ul. Chełmińska 6

Warszawa — ul. Śniadeckich 10.

Wrocław — ul. Stalingradzka 26

P. T. F. Grodzisk Maz.

Na podstawie Walnego Zebrania Oddziału odbytego 28 stycznia 1951 r. w Grodzisku Maz. wybrano kol. Bożekowskiego Kazimierza, długoletniego współorganizatora PTF, na prezesa. Ponieważ kol. Bożekowski jest przewodniczącym sekcji fotograficznej w Polskim Towarzystwie Turystyczno-Krajoznawczym, zaprosił naszych członków Oddz. do współpracy i m. in kol. Zwierzchowski miał prelekcje o fotografii krajoznawczej z wycieczką w terenie i instruktażem celowości i praktycznego ujęcia motywów krajoznawczych. Kol. Deptuszewski prelekcje o folklorze w fotografii i wycieczką do Młocin (Muzeum etnograficzne), kol. Żukowski o mikro i makrofotografii z wycieczką praktyczną w terenie.

W pierwszych dniach marca omówiliśmy z delegatami Okręgowej Rady Zw. Zaw. w zakresie popularyzacji fotografii wśród młodzieży robotniczej i mas pracujących (zgodnie z uchwałą Ogólnopolskiego Zjazdu PTF., przesłaną CRZZ przez Zarz. Gł.), zgłaszając swą gotowość do współpracy, zaznaczyliśmy przy tym, że Oddział nasz może prowadzić akcję szkoleniowo-artystyczną w zakresie fotografii w trzech kierunkach: szkoleniowym, odczytowym i wystawowym.

Powołano do życia w 1949 r. jedyną sekcję młodzieżową PTF w Kraju przy Gimn. Mech. w Grodzisku Maz. Sekcja Młodzieżowa na zakończenie roku szkolnego 1949/50 urządziła wystawę dydaktyczną prac swych członków, która była na pokazie I-szego Zjazdu Naucz. Szkół Zawodowych w Warszawie.

Przeprowadzono kilka kursów dla amatorów fotografii, członkowie naszego Oddziału brali udział i biorą nadal w wystawach i konkursach ogólnokrajowych, oraz otrzymują za swą twórczą pracę subwencje Ministerstwa Kultury i Sztuki .

W okresie od 19. 4. do 17. 6. 51 r. prowadziliśmy 2 kursy fotogr. w Sekcji młodzieżowej P. T. F. Wśród wykładowców znajdowali się znani fotografowie Bożekowski Kazimierz, Dederko Witold, Deptuszewski Stefan, Hryniewicz Stefan, Szczerkowski Hipolit, Zwierzchowski Feliks i Żukowski Ludwik.

W dniu 17 czerwca nastąpiło otwarcie własnego lokalu PTF, gdzie Sekcji Młodzieżowej wręczył nagrody i dyplomy przedstawiciel Pow. Rady Narodowej.

Urządzamy w październiku 10 jubileuszową wystawę PTF w Grodzisku Maz. Komisarzem Wystawy wybrany został Ob. Zwierzchowski Feliks.

P. T. F. Oddział w Łodzi.

Współpraca międzyoddziałowa.

Zrzeszeni jesteśmy w kilkunastu oddziałach P. T. F. Znamy się jednak mało. Spotykamy się a raczej nasze nieliczne prace na wystawach, spotykają się nasi delegaci na Walnym Zjeździe. Czy nie było by wskazane poznać się jednak bliżej, poznać prace poszczególnych oddziałów, prace niewątpliwie na poziomie, które jednak nie zawsze dostają się na wystawy ogólnopolskie?

Uczynić to możemy przez wymianę wystaw pomiędzy poszczególnymi oddziałami. Wystawa taka (około 60 prac) mogłaby być wywieszona czy pokazywana w lokalu danego oddziału przez 2—3 tygodni, potem można by ją przenieśćprac), w zamian prosimy o wystawy innych oddziałów.

Pragniemy zrobić początek i zwracamy się tą drogą do wszystkich oddziałów P. T. F. — Napiszcie do nas i przyślijcie nam swe wystawy. Możemy posłać naszą wystawę (około 60 prac) w terminie około 15 września, wzamian prosimy o wystawy innych oddziałów.

Czekamy.

Co słychać w Łodzi?

Aby dać kolegom z całej Polski obraz naszego środowiska musimy się cofnąć o parę lat wstecz do początków ruchu fotograficznego w naszym mieście.

Zaczęło się w roku 1946. Mała grupa amatorów postanowiła stworzyć klub. Po kilku zebraniach wstępnych opracowano statut i program i tak powstał przy ówczesnej Polskiej YMCA „Klub Miłośników Fotografii". Pierwszym prezesem był obecny prezes P. T. F. kol. Derczyński. Zebrania odbywały się co czwartki przy średniej frekwencji ca 20 osób. Klub posiadał skromne laboratorium, lokal na zebrania, zorganizował kilka udanych konkursów, wystawę prac członków w r. 1948 oraz wystawę „Łódź w Fotografii". Trudności zaczęły się w roku 1949, gdy na skutek reorganizacji Polskiej YMCA zostaliśmy pozbawieni lokalu. Członkowie klubu zorganizowali oddział P. T. F., którego największą bolączką była i jest kwestia lokalowa. Tymczasową siedzibę mamy przy przy al. Kościuszki 13 w lokalu jednego z kolegów. Wspomniane trudności oraz pewne niedociągnięcia organizacyjne spowodowały to, że nie wykonaliśmy nakreślonego planu działania na rok 1950. Ograniczyliśmy się do zorganizowania kilkunastu pogadanek, kilku odczytów i konkursów wewnętrznych. Rok 1951 mimo niesprzyjającej sytuacji finansowej rozpoczęliśmy żywszą działalnością programową. Organizowaliśmy stałe zmieniane co 3—4 tygodni wystawy autorskie aktywu oddziału.

Wystawy te wprowadziły pewne urozmaicenie do tradycyjnych już wieczorów czwartkoi przyczyniły się do zwiększenia frekwencji. W lutym br. sprowadziliśmy do Łodzi wystawę P. Z. Fu, pokazując ją wraz z wystawą prac naszych członków w Ośrodku Sztuki. Wystawa cieszyła się niebywałą frekwencją zwiedzających, wywołała też wiele dyskusji.

W maju br. odbyło się u nas Walne Zebranie, które wybrało nowy Zarząd, składający się prócz prezesa I. Płażewskiego z zupełnie nowych ludzi. Nowy zarząd zakreślił sobie szeroki program działania i już pierwszy miesiąc działalności świadczy o tym, że program ten będzie zrealizowany w pełni. W maju mieliśmy 85 członków oddziału. Akcja propagandowa dała nam stan członków na 1. VII. — 325 osób. Dla nowych członków zorganizowaliśmy dwa błyskawiczne kursy dla początkujących. Frekwenecja na kursach po 120 osób. Kurs trwał 6 godzin i celem kursu było nauczenie podstawowych zasad techniki fotografii. Czy kursy te spełniły zadanie zobaczymy w jesieni gdy ich absolwenci powrócą z wczasów i urlopów przywożąc ze sobą zdjęcia udane i estetyczne, oszczędzając w ten sposób materiał fotograficzny i stając się amatorami z prawdziwego zdarzenia.

Okres letni pragniemy wykorzystać w celu przygotowania programu na jesień lecz o tym w następnym numerze.

ŁÓDZKIE KURSY DLA POCZĄTKUJĄCYCH

Realizując na naszym skromnym odcinku pracy P. T. Fu hasła oszczędności w celu przyspieszenia realizacji Planu Sześcioletniego i budowy Socjalizmu w Polsce, oddział łódzki P. T. F. zorganizował dwa błyskawiczne kursy fotografii dla początkujących pod hasłem: „Przed wyjazdem na wczasy naucz się fotografować". Celem kursu było przez nauczenie samej tylko techniki zdjęcia przyczynić się do powstania oszczędności w zużyciu a raczej psuciu materiału fotograficznego, sprowadzanego jeszcze częściowo za dewizy z zagranicy.

W kursie wzięli licznie udział robotnicy, młodzież i inteligencja pracująca Łodzi. Kurs trwał 6 godzin, po dwie godziny dziennie, i obejmował

3 zasadnicze wykłady na tematy:

3 zasadnicze wykłady na tematy:

1. kamera, konstrukcja i jej obsługa,
2. technika zdjęcia, głębia ostrości i migawgawka,
3. estetyka zdjęcia, kompozycja, tematyka aktualna.

W pierwszym kursie wzięło udział 120 osób a wiele nie zostało przyjętych z powodu braku odpowiedniego lokalu. W drugim kursie wzięło udział 117 osób. Cyfry te świadczą niewątpliwie o wielkim rozwoju fotografii w Polsce Ludowej i o tym że fotografia jest dziś dostępna dla każdego.

Organizatorzy kursów byli jednak zaskoczeni nieznajomością najelementarniejszych zasad fotografii wśród części uczestników kursu. Liczyliśmy na to że każdy posiadacz aparatu będzie miał już pewien zasób wiadomości, będzie przynajmniej wiedział jak się nastawia migawkę jak zakłada film. Wśród uczestników byli posiadacze wszystkich rodzajów kamer od prostego boxa (skrzynkowej) do Contaxów i Praktiflexów z Biotarami.

Zdarzyło się kilka charakterystycznych wypadków kompletnej nieznajomości obchodzenia się z kamerą jak np. jeden z kolegów nie wiedział co to jest rolka 6×9 i co kryje się pod czerwonym paskiem papieru (osłaniającym film). Jedna z koleżanek posiadająca Exactę z Biotarem 1 : 2 nie wiedziała, że aparat ten ma samowyzwalacz i długie migawki, wreszcie jeden z posiadaczy „Exakty", który zrobił już i pokazywał kilkanaście filmów, na kursie dopiero dowiedział się, że matówka służy nie tylko do oglądania wielkości obrazu, lecz też a raczej przede wszystkim do nastawiania na ostrość. (!!!) Dotychczas robił on zdjęcia patrząc na obraz na matówce a ostrość oceniając na oko i nastawiając na pierścieniu. Faktów podobnych można by przytoczyć wiele. To wszystko spowodowało, że kurs był troche na „za wysokim poziomie", jednak utwierdziło nas w przekonaniu jak bardzo tego rodzaju najprostsze kursy są potrzebne i jak wiele mają do zrobienia w tym kierunku P. T. Fy.

Oceniając krytycznie nasze pierwsze kursy postanowiliśmy w przyszłości organizować oprócz kursów dłuższych, kursy 6-cio godzinne jednak na kilku poziomach.

Z. Jarzyński, korespondent P. T. F.

P. T. F. Oddział w Katowicach

LICEUM FOTOTECHNICZNE W KATOWICACH

Niewielu mieszkańców Polski, a prawdopodobnie również niewielu członków PTF wie o tym, że w Katowicach od 1945 r. istnieje i nader pomyślnie rozwija się szkoła średnia, kształcąca fotografów-zawodowców. Szkoła ta — to Państwowe Liceum Fototechniczne, które do bieżącego roku szkolnego istniało, jako dział Żeńskiej Szkoły Zawodowej, a od przyszłego roku szkolnego usamodzielnia się i będzie stanowić osobną jednostkę szkolną.

W niniejszej notatce chcę podać garść szczegółów o działalności tej szkoły, ściślej — o wynikach jej pracy w bieżącym roku szkolnym 1950/51. Liceum, ze względu na dotychczasowy związek organiczny z Żeńską Szkołą Zawodową, miało dotychczas charakter szkoły żeńskiej. Od przyszłego roku będzie szkołą koedukacyjną. Uczniowie i uczenice będą mieli możność uzyskania stypendium oraz zakwaterowania i utrzymania w bursach Śląskich Technicznych Zakładów Naukowych.

Do egzaminu dojrzałości w bież. roku szkolnym dopuszczono cały zespół IV-ej klasy, w liczbie 35 uczenic. Egzamin ten złożyły z wynikiem pomyślnym wszystkie kandydatki, a z ich liczby — 28 z wynikami bardzo dobrymi.

Naczelnik CUSZ, ob. Karaś, który wizytował przebieg egzaminu dojrzałości, wyraził się w protokole egzaminacyjnym o organizacji i toku egzaminu oraz o pracy uczniów, dyrekcji i wykładowców z najwyższym uznaniem. Końcowe zdania jego opinii brzmiały brzmiały: „Droga moja do waszej szkoły wiodła przez wiele szkół, ale nigdzie odpowiedzi zawodowe i z nauki o Polsce nie były tak głęboko ujęte i uzasadnione. To była solidna robota dyrekcji szkoły, nauczycielstwa i młodzieży. Z tych więc przyczyn składam Wam serdeczne podziękowanie za pracę!"

Na pożegnaniu maturzystek dyrektor liceum, ob. Molin Jan w podniosłych słowach wskazał na zaszczytną rolę, jaka przypada fotografom we wspólnej pracy z innymi czynnikami — tworzenia nowej kultury Polski socjalistycznej, i pożegnał serdecznie abiturientki.

Na zakończenie roku liceum urządziło wystawę prac fotograficznych, wystawiając ogółem 166 zdjęć, fotomontaży i plakatów. Szereg eksponatów zostało wyróżnionych przez komisję kwalifikacyjną, w której wzięli udział także delegaci Zarządu Oddziału PTF w Katowicach. Wystawa wykazała ogólnie wysoki poziom prac, zarówno pod względem techniki reprodukcyjnej, jak i doboru tematów oraz ich kompozycji.

Na marginesie tej wzmianki należy zaznaczyć, że grono wykładowców przedmiotów zawodowych liceum katowickiego, z dyrektorem Molinem na czele, składa się z wybitnych fachowców-fotografików, będących ponadto zasłużonymi i aktywnymi członkami Oddziału P. T. F. w Katowicach.

Z obywatelskiego i koleżeńskiego obowiązku zamieszczamy w „Świecie Fotografii" niniejszą notatkę sprawozdawczą i wyrażamy życzenie, by przyczyniła się ona do spopularyzowania wśród szerokich rzesz szkoły, stojącej już dziś na bardzo wysokim poziomie i mającej wszelkie warunki dalszego rozwoju.

J. Benedycki, korespondent Oddziału

Korespondencja z Poznania

Teraz, gdy piszę te słowa, jest lipiec. Jakie wyniki fotograficzne sezon ten przyniesie — pozostaje miłą tajemnicą. Na razie zajmiemy się przeszłością. Co się działo w poznańskim światku fotograficznym?

A więc przede wszystkim: regularnie w każdą środę spotykaliśmy się w naszym lokalu przy ulicy Paderewskiego 7. Tak było na jesieni, w zimie, na wiosnę — w ciągu paru ubiegłych lat, aż do ostatniej chwili. Teraz bardzo się właśnie śpieszę, bo pragnę przyjść punktualnie na zebranie. Tak, nawet obecnie w lecie, gdy Zarząd naszego Oddziału ogłosił oficjalne wakacje i formalnie zebrania się nie odbywają — nawet teraz, w każdą środę zbiera się garstka spośród tej „żelaznej gwardii", która nigdy nie opuszcza żadnego zebrania. Są to ludzie, którym tak „weszły w kości" owe „środy", że nie są już w stanie spędzić żadnej bez odwiedzania lokalu P. T. F. Wydaje się, że wzajemne oglądanie swoich dobrze już znanych fizjognomii pobudza ich krew do żywszego krążenia i stanowi nieodzowną porcję cotygodniowej pożywki.

Na wieczorach środowych wygłaszano odczyty, pogadanki, często ilustrowane pokazami zdjęć przez epidjaskop, przezroczy lub filmów 16 mm. W zebraniach uczestniczyli liczni członkowie Towarzystwa. Prelegenci to jednak prawie wyłącznie „żelaźni gwardziści". Wszystkich dobrze znamy: mgr Z. Obrąpalski, J. Strumiński, dr R. W. Schramm, J. Myszkowski, F. Maćkowiak, M. Stamm i paru innych, których z braku miejsca nie wymieniam. Bezkonkurencyjnym prelegentem jest niewątpliwie mgr Z. Obrąpalski, bardzo lubiący przemawiać — i co ważniejsze — umiejący to doskonale. Po prelekcjach toczyły się zawsze na prawdę żywe dyskusje. Niestety brały w nich udział przeważnie te same ciągle osoby. Nie sądzę jednak by to zjawisko oznaczało brak zainteresowania ze strony słuchaczy. Przeczy temu duża frekwencja. Bierny udział w zebraniach jest wynikiem zrozumiałych wewnętrznych oporów, nieśmiałości u ludzi, którzy nigdy nie przemawiali publicznie.

O czym na zebraniach się mówiło? O różnych tajemniczych rzeczach, które kryją w sobie techniki fotograficzne oraz o wiecznej tajemnicy piękna. Nie podejmuję się dokładniej sprecyzować omawianych tematów jeżeli nie mam napisać tasiemcowego artykułu. Bogactwo tematyczne było bowiem ogromne.

Ale nie tylko „wielki repertuar" jest przedmiotem debat w środy. Panuje u nas zwyczaj, datujący się jeszcze od czasów istnienia Stowarzyszenia Miłośników Fotografii, że w każdą pierwszą środę w miesiącu odbywają się tzw. zebrania plenarne. I chociaż ten rodzaj zebrań nie jest specjalnie przewidziany w statucie P. T. F., to jednak siłą tradycji zebrania takie uważane są za organizacyjnie ważniejsze od innych zebrań cotygodniowych. Ich przebieg jest protokołowany. Na zebraniach plenarnych omawia się przede wszystkim kwestie organizacyjne i wszelkie sprawy bieżące. Dzięki tym zebraniom Zarząd Oddziału utrzymuje ścisły kontakt z rzeszą członków, ankietuje ich opinie, wysłuchuje krytyki, ogłasza komunikaty itp. Z uchwałami, które na tych zebraniach zapadają, Zarząd musi się liczyć, to są wytyczne w jego dalszej pracy.

Towarzystwo urządza od czasu do czasu wycieczki. Podobno frekwencja na niektórych z nich była tak fantastyczna, że tłum złożony z samych członków Oddziału zatarasował wszystkie wejścia na perony dworca głównego. Szkoda, że przy tym nie byłem bo moja relacja byłaby bardziej dokładna.

Szkic z działalności Oddziału byłby niezupełny, gdybym przemilczał o elementarnym kursie fotograficznym, który odbył się w zimie. Wykładowcą był mgr Z. Obrąpalski. Wasz sprawozdawca nie brał w kursie udziału i niestety nie może dzielić się wrażeniami „z pierwszej ręki". Sądząc jednak po zewnętrznych objawach ,kursiści byli bardzo zadowoleni. Dlatego dobrze by było pomyśleć na jesieni o zorganizowaniu nowego kursu, tym razem dla zaawansowanych. O ile na taki kurs zostanie dopuszczona „prasa" w osobie niżej podpisanego, nie omieszka ona informować o przebiegu i wynikach.

W lokalu naszym oglądaliśmy parę wystaw, w tym jedną składającą się z prac członków Oddziału. Zamiast o tych wystawach, z których recenzje już były na innych miejscach — parę słów o samym lokalu. Naszą plagą jest .... remont! Ba, żeby to chodziło o remont naszego lokalu! Niestety remontuje się lokal pewnego przedsiębiorstwa, znajdujący się nad nami. Oni u siebie budują, a przez nasz lokal ciągną rury. Rury są rurami. Oto przyczyna rezygnacji naszego Oddziału z organizacji w Poznaniu tegorocznej Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki P. T. F. Nie mogliśmy ryzykować narażenia jakiegoś obrazu — np. obdarzonego nagrodą poważnej instytucji — na przeprowadzenie przez jego środek rury wodociągowej.

Miejmy jednak nadzieję, że i ten „remont" będzie miał swój koniec, że lokal powróci do „formy", że na jego ścianach zobaczymy niebawem nowe, piękne wystawy, a oddychając jego powietrzem poprowadzimy dalsze, nieskończone dyskusje na wiecznie aktualny i fascynujący temat: tworzenia dzieła sztuki.

H. Kaden, korespondent Oddziału.

P. T. F. Oddział we Wrocławiu

W okresie w/w odbyły się następujące zebrania członków:

6. 4. 51. Rozstrzygnięcie konkursu uczestników kursu fotogr. dla początkujących. W obecności około 60 osób nagrodzone zostały najlepsze prace słuchaczy.

13. 4. 51. Wieczór ku uczczeniu pamięci ks. dr. P. Śledziewskiego, na którym działalność i zasługi ks. Śledziewskiego w dziedzinie fotografii omówił inż. Krzywobłocki, zaś garść wspomnień dorzucił prof. Romer.

20. 4. 51. Omówienie i ocena prac członków, przygotowanych do III Wystawy Oddziału, której dokonali ob. ob. Mierzecka, Michalik i Kupiec.

22—23. 4. 51. Ogólnopolski Zjazd Delegatów P. T. F.

27. 4. 51. Wykład prof. Romera na temat zagadnień ziarnistości obrazu fotograficznego, połączony z wyświetleniem b. interesujących przeźroczy.

4. 5. 51. Wieczór dyskusyjny.

11. 5. 51. Wykład inż. J. Biernata na temat reprodukcji fotomechanicznej.

18. 5. 51. Wieczór dyskusyjny.

20. 5. 51. Otwarcie III Wystawy Prac członków P. T. F. Oddziału Wrocławskiego, dokonane przez ob. prezesa Mierzecką, która w przemówieniu do przybyłych członków T-wa i gości stwierdziła, że zarówno jakość, jak i ilość wystawionych prac świadczy wymownie o ciągłym wzroście zainteresowania fotografią w naszym mieście. Potwierdza to również fakt, że wśród autorów spotykamy cały szereg nazwisk zupełnie nowych, dotychczas wcale nieznanych. Obecna wystawa będzie dla nich niewątpliwie bodźcem do dalszej pracy nad sobą i doda im zaufania we własne siły. Z ramienia Zarządu Gł. P. T. F. przemówił ob. Derczyński, który zaznaczył, że zwiedzającemu wystawę rzuca się przede wszystkim w oczy zupełny brak motywów związanych tematycznie ze zniszczeniem i grozą wojny. Dziś zmora wojny odeszła, a wśród wystawionych prac widzimy przede wszystkim człowieka zajętego twórczą pracą, odpoczynkiem i radością. Na zakończenie krótkie przemówienie wygłosił jeszcze prof. Romer, podkreślając dorobek T-wa na terenie Ziem Odzyskanych, znajdujący swój wyraz w wysokim poziomie artystycznym eksponatów. Łącznie wystawiono 65 prac, złożonych przez 21 członków. Wystawa otwarta była przez przeciąg 5 tygodni a odwiedziło ją około 6000 osób. Siedem prac zakupionych zostało przez Min. Kultury i Sztuki.

25. 5. 51. Wykład inż. Markockiego na temat materiałów fotograficznych do badań jądrowych.

1. 6. 51. Wieczór dyskusyjny nad wystawą Oddziału zagaił i dyskusję przeprowadził prof. dr W. Romer.

8. 6. 51. Problemy związane z dziedziną fotografii krajobrazowje omówił w obszernym wykładzie ilustrowanym przykładami prof. B. Kupiec.

15. 6. 51. Druga część wykładu prof. B. Kupca: O kompozycji fotografii krajobrazu.

22. 6. 51. Wykład ilustrowany bogato oryginalnymi fotogramami o technice wielonegatywowej, wygłoszony przez prof. dr. W. Romera.

Elżbieta Czobaniuk, koresp. Oddziału.

Komunikaty

Centrala Handlowa Przemysłu Chemicznego, Biuro Sprzedaży Artykułów Fotochemicznych, wydała drukowany na powielaczu nakładem 130 egz. do użytku wewnętrznego Skrypt Materiałoznawstwa i Towaroznawstwa Fotochemicznego, opracowany w ramach zobowiązania na dzień 22 lipca 1951 r. Na podstawie kursu materiałoznawstwa fotochemicznego dla pracowników B. S. Artykułów Fotochemicznych C. H. P. Chem. Skrypt sprawdził wykładowca kursu Witold Dederko.

W związku z reorganizacją zmierzającą do dalszego udoskonalenia formy pracy istnieje prawdopodobieństwo, że w 1952 roku Polskie Towarzystwo fotograficzne, jako reprezentujące zbiorowy fotograficzny ruch amatorski przeniesione zostanie z Referatu Fotografiki przy Departamencie Twórczości Artystycznej pod opiekę właściwego Departamentu Amatorskiego Ruchu Artystycznego.

Trwają obecnie prace wstępne nad utworzeniem Studium Fotografiki w ramach Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie.

Komisja Opiniodawcza dla Spraw Fotografiki opracowała projekt cennika z zakresu fotografiki oraz fotografii użytkowej o walorach artystycznych. Cennik pomyślany jest jako dotyczący osoby fizycznej. Po zatwierdzeniu przez dalsze odpowiednie władze, cennik ten zostanie ogłoszony i zanulowane zostaną wszelkie tego typu cenniki dotychczasowe.

Onegdaj podjęte zostały odpowiednie starania o uzyskanie dla członków P. Z. F. uprawnienia do posiadania pokoju do pracy — niezależnie od izb zasadniczo zamieszkiwanych a dostatecznie zagęszczonych.

Zarządzeniem Prezesa Rady Ministrów zostało utworzone przedsiębiorstwo państwowe pod nazwą „Centralna Agencja Fotograficzna" z siedzibą w Warszawie i oddziałami terenowymi.

Przedmiotem działalności przedsiębiorstwa jest obsługa fotograficzna wszystkich dziedzin życia w kraju, a w szczególności informowanie społeczeństwa o wszelkich wydarzeniach i osiągnięciach przy pomocy fotografii prasowej i wystawowej, obsługa fotograficzna urzędów i jednostek gospodarki uspołecznionej, zaspakajanie potrzeb rynku wydawniczego oraz wymiana zdjęć fotograficznych z zagranicą.

Polskie Towarzystwo Fotograficzne Oddział w Warszawie, Warszawa — ul. Śniadeckich 10, na zlecenie Ministerstwa Kolei — Biura Turystyki organizuje

IV. DOROCZNY TURYSTYCZNY KONKURS FOTOGRAFICZNY

na plakat pod hasłem „Poznaj swój kraj".

Biuro Turystyki Ministerstwa Kolei przystąpiło do zrealizowania IV. dorocznego konkursu fotograficznego pod hasłem: „Poznaj swój kraj". Konkurs ma na celu uzyskanie zdjęć nadających się do reprodukcji na plakat turystyczny, obrazujący piękno i walory turystyczne naszego kraju. Pożądane są przede wszystkim zdjęcia z ludźmi na tle krajobrazu lub architektury o następującej tematyce:

I. Rozbudowa Polski socjalistycznej.
II. Turystyka masowa.
III. Krajobraz i regionalizm.
IV. Zabytki historyczne i architektura. (Najcenniejsze zabytki architektury stylowej, najnowsze budowle itp. Nie należy je jednak traktować w małych wycinkach a raczej w całości).
VI. Nowe formy pracy i życia w mieście i na wsi.

Warunki konkursu:

1. W konkursie może brać udział każdy fotografujący.
2. Uwzględniane będą fotogramy dokonane w roku 1951 lub wcześniejsze, jednak dotychczas nie publikowane ani też nie nadsyłane na konkursy fotograficzne.
3. Fotogramy muszą posiadać walory artystyczne i odpowiadać tematyce konkursu.
4. Format fotogramów od 13x18 cm do 30x40 cm. Technika dowolna. Fotogramy powyżej i poniżej tych rozmiarów nie będą uwzględniane. Pożądany jest przede wszystkim format pionowy prac.
5. Jeden autor nadesłać może do 20 prac.
6. Fotogramy należy podpisać godłem i podać dokładne miejsce i datę dokonania zdjęcia. Ponadto należy dołączyć zamkniętą kopertę zaopatrzoną w godło a w niej: a) imię i nazwisko autora, b) adres autora, c) wykaz nadesłanych fotogramów.
7. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 30 października 1951 r. Na przesyłce decyduje data stempla pocztowego. Przesyłki należy kierować pod adresem: „Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział Warszawa, Warszawa, ul. Śniadeckich 10" z zaznaczeniem „Turystyczny Konkurs Fotograficzny".
8. Jeden autor może otrzymać tylko jedną nagrodę za wyjątkiem nagród specjalnych.
9. Członkowie komisji sędziowskiej mogą nadsyłać prace tylko poza konkursem.
10. Sąd Konkursowy
    1) 2 przedstawiciele Ministerstwa Kolei — Biura Turystyki.
    2) 1 przedstawiciel Ministerstwa Kultury i Sztuki.
    3) 1 przedstawiciel Polskiego Zw. Fotograf.
    4) 1 przedstawiciel Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego.
    5) 1 przedstawiciel Centralnej Rady Związków Zawodowych.
    6) 1 przedstawiciel P. B. P. „Orbis".
    7) 1 przedstawiciel Spółdzielczego Instytutu Wydawniczego „Kraj".
    8) 1 przedstawiciel Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.
11. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo reprodukcji za wynagrodzeniem nagrodzonych lub zakupionych fotogramów z zachowaniem przepisów Ustawy o Prawie Autorskim.
12. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo reprodukcji wycinka fotogramu.
13. Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w miesięcznikach „Turystyka" i „Świat Fotografii".
14. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi najpóźniej do dnia 31 listopada 1951 r.
15. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo zakupu nadesłanych fotogramów wg cennika Polskiego Związku Fotografików.

16. Organizatorzy konkursu ze względu na akcję doboru zdjęć do wydawnictw zastrzegają sobie prawo zwrotu nadesłanych fotogramów w terminie do dnia 30 grudnia 51 r.
17. Nagrody Ministerstwa Kolei Biura Turystyki:
I. — zł 1500; II. — zł 1000; III. — zł 800; IV. — 2 razy po zł 600; V. — 2 razy po zł 400; VI. — 2 razy po zł 300; VII.—X. po zł 200.
Nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki: Za najlepszą pracę o tematyce „Rozbudowa Polski Socjalistycznej" — zł 1500.
Nagrody specjalne Ministerstwa Kolei Biura Turystyki: I. Za najlepszą całość nadesłanych prac nadających się do reprodukcji na plakat turystyczny — zł 1000; II. Aparat fotograficzny dla autora, który po raz pierwszy bierze udział w krajowym konkursie fotograficznym i uzyska dodatnią ocenę sądu konkursowego.

Poza tym przewiduje się szereg dalszych nagród oraz wyróżnień i zakup nadesłanych prac.

———— — ————

PROTOKÓŁ VIII

i zarazem ostatniego posiedzenia Sądu Konkursowego Konkursu fotograficznego „Ministerstwa Rolnictwa i Reform Rolnych pod hasłem „Wieś w Fotografii".

Sąd Konkursowy w składzie: Ob. inż. Chylińskiego jako przewodniczącego, przedst. M. R. i R. R., Ob. Atłas Wojciech, przedstawiciel Min. Rol. i R. R., Ob. mgr Schulz Marian, przedst. Min. Kult. i Sztuki, Ob. Sunderland Jan, przedstawiciel P. Z. F., Ob. Johann Adam, przedstawiciel Centr. Agencji Fotograficznej, Ob. Brzeziński Tadeusz, przedstawiciel Zw. Samopomocy Chłopskiej, Ob. inż. Dederko Marian, przedstawiciel P. T. F., odbył osiem posiedzeń, na których rozpatrywano 2017 nadesłanych fotografii.

Po wyczerpującej dyskusji Sąd Konkursowy uznał, że:

1. Wśród nadesłanych fotografii nie ma zespołu, stanowiącego serii w rozumieniu warunków Konkursu, wobec tego premia Min. Rolnictwa i Reform Rolnych w wysokości zł 2.000,— za serię zostanie włączona na powiększenie ilości premii i nagród.
2. Żadna z prac nadesłanych do działu II. nie zasługuje na I. nagrodę, wobec tego kwotę tę rozdzielono na powiększenie nagród w dziale II. i I.
3. Biorąc natomiast pod uwagę dużą liczbę dobrych prac nadesłanych szczególnie w dziale I. Sąd Konkursowy postanowił powiększyć liczbę nagród i premii w obu działach z 21 do 34.
4. Premie w dziale I. podzielono na:

a) 1 premię I. po zł 1000, razem zł 1000,—
2 premie II. po zł 500, razem zł 1000,—
5 premii III. po zł 350, razem zł 1750,—
10 premii IV. po zł 200, razem zł 2000,—
oraz 4 premie pocieszenia
po zł 100, razem zł 400,—
Razem 22 premie na sumę zł 6150,—

b) nagrody w dziale II. podzielono na:
1 nagr. II. po zł 1000, razem zł 1000,—
2 nagr. III. po zł 750, razem zł 1500,—
4 nagr. IV. po zł 500, razem zł 2000,—
4 nagr. C. po zł. 350, razem zł 1400,—
Razem 11 nagród na sumę zł 5900,—

Po ocenie prac w dziale I. Sąd Konkursowy przyznał premie za nadesłane fotografie i to:

I. premię Nr 234 — Ob. Nowickiemu Feliksowi z Krakowa, ul. Św. Tomasza 24
II. premię Nr 246 — Ob. Kietlińskiej Marii z Warszawy, ul. Słowackiego 38/46
II. premię Nr 26 — Ob. Korczykównie Janinie z Olsztyna, ul. Dworcowa 53/1
III. premię Nr 248 — Ob. Bogackiemu Stanisławowi z Krakowa, ul. Krowoderska 67/.
III. premię Nr 181 — Ob. Poznańskiemu Ryszardowi z Ustronia Śląskiego, Nr 9, pow. Bystrzyca
III. premię Nr 250 — Ob. Hartwigowi Edwardowi z Warszawy, Al. Jerozolimskie 31/12
III. premię Nr 132 — Ob. Trabszowej Helenie z Wrocławia, ul. Obornicka 94/16
III. premię Nr 254 — Ob. Koczwarskiemu Stefanowi z Ciechanowa, ul. Narutowicza 5
IV. premię Nr 60 — Ob. Baranowskiemu Władysławowi z Cieszpoża pta Miechucino, pow. Kartuzy
IV. premię Nr 198 — Ob. Szpakowi Antoniemu z Boncza pta Kraśnieczyn, powiat Krasnystaw
IV. premię Nr 207 — Ob. Pawlasowi Andrzejowi z Krakowa, ul. Rynek Podgórski 3
IV. premię Nr 73 — Ob. Konopkowej Ewie z Krakowa, ul. Fałata 96/42
IV. premię Nr 127 — Ob. Wojciechowskiemu Cz. z Opoczna, ul. Kołomurna 19
IV. premia Nr 31 — Ob. Rutkowskiemu Henrykowi z Różna Nr 8, pow. Aleksandrów Kujawski
IV. premię Nr 194 — Ob. Judekowi Kazimierzowi z Plewisk pta Poznań 18, ul. Grunwaldzka 22
IV. premia Nr 238 — Ob. Kołodziejowi Edwardowi z Krakowa, ul. Gdyńska - Boczna 3
IV. premia Nr 166 — Ob. Musiałowi Stefanowi z Sosnowca, ul. Legionów 18/4

IV. premia Nr 150 — Ob. Stefańskiej Jadwidze z Wsi Lipie pta Starachowice, woj. Kieleckie

Premię pocieszenia Nr 231 — Ob. Karpowiczowi Alfredowi z Warszawy, ul. Hoża 66/68

Premię pocieszenia Nr 34 — Prasie Demokratycznej „Nowa Epoka" (Autor nieznany)

Premię pocieszenia Nr 171 — Ob. Osińskiemu Władysławowi z Tomaszowa Maz., ulica Stawowa 1-1

Premię pocieszenia Nr 229 — Ob. Suszkiewiczowej Alicji z Sandomierza, ul. Podwale 22

5. W dziale II. nagrodę Ministerstwa Kultury i Sztuki przyznano pracy oznaczonej godłem „Plan"

II. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Henrieta"

III. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Mewa"

III. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Zot"

IV. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Dzik"

IV. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Zygmunt"

IV. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Sonda"

IV. nagrodę pracy oznaczonej godłem „ES-De"

V. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Stefan"

V. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Błyskawica

V. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Postęp"

V. nagrodę pracy oznaczonej godłem „Marian"

Po otwarciu kopert okazało się, że autorami prac w dziale II. byli:

Nr. 249 godło „Plan" Ob. Hartwig Edward z Warszawy, al. Jerozolimskie 31 m. 12

Nr 190 godło „Henrieta" Ob. Uklejowski J. z Gdyni, ul. Śląska 55/3

Nr 242 godło „Mewa" Ob. Wdowiński Zdzisław z Warszawy, ul. Pruszkowska 6 m. 295

Nr 232 godło „Kot" Ob. Jarochowski Konstanty z Krakowa, ul. Basztowa 15/12a

Nr 230 godło „Dzik" Ob. Falkowski Edward z Warszawy, ul. Śniadeckich 18

Nr 244 godło „Zygmunt" Ob. Kondracki W. z Warszawy, ul. Czarneckiego 7/2

Nr 247 godło „Sonda" Ob. Rybak Stanisław z Warszawy, ul. J. Dąbrowskiego 40/1

Nr 213 godło „ES-DE" Ob. Dentuszewski Stefan z Grodziska, ul. Skarbka 2 m. 2

Nr 240 godło „Stefan" Ob. Matyjaszkiewicz S. z Łodzi, ul. Targowa 61

Nr 241 godło „Błyskawica" Ob. Wiszniewski Piotr z Bydgoszczy, ul. Sienkiewicza nr 23

Nr 214 godło „Postęp" Ob. Stapiński Bronisław z Katowic, ul. Mariacka 30 ofic. m. 4

Nr 251 godło „Marian" Ob. Adamczak Marian z Kaszczora pow. Wolsztyn, wojew. Poznań.

Na tym Sąd Konkursowy pracę zakończył. Protokołował E. Londzin

Podpisy Sądu Konkursowego

Inż. Chyliński Atłas Marian Schulz

Polski Związek Fotografików

„FOTOGRAFIKA W SŁUŻBIE REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO"

KONKURS ZAMKNIĘTY DLA CZŁONKÓW P. Z. F.

Fotografika polska po 6-ciu latach walki o nową, socjalistyczną treść w sztuce, po przełamaniu wielu trudności, nawyków i oporów, mających swe źródło w niesławnej przeszłości w tej dziedzinie plastyki — kosmopolityźmie i jego naturalnym wykwicie: bezideowości i formaliźmie — w przekonaniu, iż może się poszczycić poważnymi osiągnięciami na polu zmagań o sztukę prawdzwego dziś socjalistycznego jutra — podejmuje generalną próbę ukazania szerokiemu ogółowi swych dotychczasowych osiągnięć, swej woli służenia klasie robotniczej w jej walce o sprawiedliwość społeczną, o głęboko ludzką, socjalistyczną sztukę.

Fotografice polskiej nic co związane z międzynarodową walką o nowy porządek świata, o socjalizm, nie jest obce. Różnymi drogami stara się oddać głęboką treść zachodzących przemian społecznych, piękno i radość nowego życia. Pragnie dotrzeć do głębokich źródeł idei jednoczącej setki milionów ludzi w walce o pokój, pragnie ukazać nowego człowieka w jego trudnym zmaganiu o lepsze, piękniejsze życie, w jego codziennej pracy: w warsztacie, fabryce, na budowie — pracy — będącej przedmiotem jego dumy i radości.

W szlachetnym zespoleniu człowieka i narzędzia pracy, pracy warunkującej istnienie, ale nie będącej źródłem wyzysku człowieka przez człowieka, w współzawodnictwie o lepsze wyniki, o jakość produkcji i oszczędność — w ruchu racjonalizatorskim, w nawiązaniu do doświadczeń i osiągnięć naszego brata i przyjaciela: Związku Radzieckiego — widzimy nową, socjalistyczną, głęboko humanistyczną i romantyczną treść naszych czasów.

Ten wysiłek, bunt, radość, godność człowieka, pragnienie stałego wznoszenia życia na wyższy, doskonalszy poziom — to motywy palety fotografika, to chcemy ukazać jako plon konkursu, który ogłaszamy jednocześnie pod protektoratem Ministerstwa Kultury i Sztuki. Hasło konkursu: „Fotografika w służbie socrealizmu".

Konkurs ma charakter zamknięty — dostępny jest tylko dla członków Polskiego Związku Fotografików, ma bowiem ukazać nasze osiągnięcia i dążenia, ma dać bogaty materiał do krytyki i samokrytyki — ma zorientować nas na jakim etapie jesteśmy, co osiągnęliśmy, co zrobić nam wypada, aby przyspieszyć wykonanie naszego planu produkcyjnego, przyspieszyć marsz sztuki polskiej do socrealizmu. (Z. P.)

Warunki konkursu:

Ze względu na ewentl. pokaz pokonkursowy lub możliwość włączenia eliminowanych prac do dorocznej Wystawy Fotografiki członków P. Z. F., pożądane są prace o formatach wystawowych. Termin nadsyłania prac upływa z dniem 1. 10. 51. Ilość prac nieograniczona. Na pracach należy podać tytuł i godło. Wykaz prac i nazwisko autora załączyć w osobnej kopercie opatrzonej w godło.

Przewidziane są trzy nagrody Min. Kultury i Sztuki: I — zł 2000,—; II — zł 1500.—; III — zł 1000.—.

Praca nagrodzona na konkursie nie może uzyskać nagrody na wystawie PZF. Do Jury konkursu zostaną zaproszeni przedstawiciele świata pracy. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi do 20 października rb.

II Wystawa Fotografiki, członków PZF.

Niezależnie od konkursu, Zarząd PZF przystępuje do zorganizowania w roku bieżącym II Wystawy Fotografiki członków PZF. Wystawa ta, podobnie jak wystawa zeszłoroczna, ma na celu zobrazowanie naszej twórczości artystycznej.

Znaczenia tej wystawy dla popularyzacji fotografiki i naszego związku — nie musimy podkreślać. Temat i format dowolny. Pożądana tematyka społeczna, obrazująca naszą rzeczywistość. Termin nadsyłania prac do dnia 30-go października rb. Na pracach należy umieścić tytuł i nazwisko autora. Prosimy o nadsyłanie prac bez kartonów i oprawy. W myśl uchwały Walnego Zgromadzenia w r. 1951 zostały zniesione opłaty wpisowe. Przewidziane są nagrody i wyróżnienia (nagrody podamy w następnym biuletynie).

Wystawa będzie zorganizowana w Warszawie w końcu roku i następnie na koszt CBWA odbędą się pokazy w miastach wojewódzkich. Istnieje możliwość zakupu prac przez Min. Kult. i Sztuki, celem wysłania wystawy za granicę.

Nie wątpimy, że w wystawie wezmą udział wszyscy członkowie PZF, zgodnie z uchwałą Walnego Zgromadzenia.

Prace n awystawę i konkurs należy przesyłać na adres Sekretariatu, Warszawa, ul. Śniadeckich 10. (L. S.)

NARADY TWÓRCZE AKTYWU CZŁONKÓW P. Z. F.

W trosce o wyrobienie polityczne członków PZF, tak niezbędne w ich twórczości artystycznej, Zarząd postanowił sporadycznie zwoływać Narady Twórcze aktywu członków, na których omawiane będą najaktualniejsze problemy naszej twórczości w obliczu budownictwa socjalizmu.

Na pierwszej Naradzie Twórczej, zorganizowanej tytułem próby, dla członków miejscowych, która odbyła się przy udziale Prorektora Akademii Sztuk Plastycznych w Warszawie, prof. Antoniego Łyżwańskiego, omówiono w wyczerpujący sposób rolę fotografika w dzisiejszej rzeczywistości. Na bazie żywej dyskusji, jaka się wywiązała, zebrani doszli do zrozumienia konkretnych form realizmu socjalistycznego.

Należy stwierdzić, że pierwsza Narada Twórcza dała zebranym bardzo obfity materiał ideologiczny, tymbardziej, że prof. Łyżwański — sam fotografik, w sposób zajmujący i bardzo przystępny przeniósł zagadnienia socjalizmu na płaszczyznę sztuki fotograficznej.

Na Naradzie Twórczej omówiono wspólnie znaczenie konkursu pt.: „Fotografika w służbie realizmu socjalisytcznego". (A. J.)

NARODOWA POŻYCZKA ROZWOJU SIŁ POLSKI

Zarząd PZF wezwał drogą prasową i listowną wszystkich artystów fotografów, zrzeszonych i niezrzeszonych, do masowego podpisywania pożyczki, wyznaczając mocą uchwały Zarządu, minimum 5% dochodu osiągniętego z tytułu działalności artystycznej w r. 1950. Członkowie PZF którzy nie osiągnęli dochodów w roku 1950 powinni subskrybować nie mniej niż 60% średniego dochodu miesięcznego uzyskanego w roku 1951.

Według informacji otrzymanych z terenu, wszyscy członkowie PZF subskrybowali pożyczkę w kwotach wyższych, dając tym wyraz zrozumienia znaczenia Narodowej Pożyczki Rozwoju Sił Polski dla gospodarki narodowej.

OBJAZD I WYSTAWY PZF Z R. 1950

O wartości artystycznej i dydaktycznej wystawy fotografiki prac członków PZF, która odbyła się w grudniu 1950 r. w Warszawie świad-

czy fakt, że wystawa ta, przejęta przez Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, zdobyła duże uznanie w Łodzi, gdzie ostatnio była wystawiona.

Liczne recenzje w prasie miejscowej pozytywnie wyrażały się o wystawionych fotogramach. W recenzjach spotykało się również ostrą i rzeczową krytykę co do niektórych prac obciążonych jeszcze balastem idealistycznym. Lecz i tu krytyczne recenzje podkreślały kolosalny przełom w formie i treści, rzetelne próby przestawienia się na nowe drogi sztuki.

Ładna i estetyczna szata zewnętrzna wystawy, o którą zatroszczyło się CBWA podniosła wizualną wartość wystawy.

Wystawa przeniesiona została do Sopotu, gdzie była wystawiona w ramach IV Festiwalu Sztuk Plastycznych, po czym przewiduje się obesłanie wystawą kilku miast wojewódzkich.

(O. J.)

WYŻSZE SZKOLNICTWO ARTYSTYCZNE FOTOGRAFIKI

W rozpracowaniu koncepcyjnym znajduje się sprawa wyższego szkolnictwa artystycznego. Według wstępnych wiadomości, nie jest wykluczone zorganizowanie studium fotografiki przy Akademiach Sztuk Plastycznych w Warszawie i Krakowie.

BIURO STUDIÓW I ZLECEŃ PRZY PZF.

Stosownie do życzenia Min. Kult. i Sztuki, Polski Związek Fotografików przystępuje do rozpracowania i ewentl. zorganizowania komórki koncepcyjnej pn. „Biura Studiów i Zleceń przy PZF". Do zadań projektowanej komórki należałoby opracowywanie koncepcyjne wydawnictw fotograficznych, zorganizowanie pośrednictwa zleceń i sprzedaży fotogramów.

PRAWO DO PRACOWNI

Zabiegi Zarządu PZF o przyznanie fotografikom, członkom naszego związku, prawa do posiadania pracowni, zostały częściowo pozytywnie załatwione przez Min. Kult. i Sztuki.

W wypadku zakwestionowania posiadanej pracowni, należy wnieść umotywowane podanie do Min. Kult. i Sztuki, zaopatrzone w opinię PZF. Min. Kult. i Sztuki po rozpatrzeniu podania, zaopiniuje sprawę władzom kwaterunkowym.

Zarząd PZF wkrótce wystąpi bezpośrednio do Min. Gosp. Komunalnej o przyznanie prawa do pracowni wszystkim zainteresowanym fotografikom zrzeszonym w PZF.

REJONOWI MĘŻOWIE ZAUFANIA

W związku z uchwałą Walnego Zgromadzenia PZF w r. 1951 oraz wezwaniem Zarządu (Biuletyn Nr 11), w sprawie powołania w miastach wojewódzkich Mężów Zaufania, Zarząd PZF zaakceptował do chwili obecnej następujących kandydatów wysuniętych przez poszczególne ośrodki:

1. Wojew. Bydgoskie — kol. Piotr Wiszniewski,
2. Wojew. Śląskie — kol. Halina Idziakowa,
3. Wojew. Łódzkie — kol. Irena Strzemieczna,
4. Wojew. Wrocławskie — kol. prof. dr Witold Romer,
5. Wojew. Poznańskie — kol. Zygmunt Obrąpalski.

Przypominamy pozostałym ośrodkom o konieczności natychmiastowego dokonania wyborów Mężów Zaufania i nadesłania do Zarządu odpowiedniego protokołu. Zarząd PZF pragnie poprzez konsultację z Mężami Zaufania nawiązać bliższy kontakt z terenem.

SPRAWA NAGROBKA JANA BUŁHAKA

W celu usprawnienia akcji budowy nagrobka Jana Bułhaka, Zarząd PZF upoważnił do zajęcia się tą sprawą kol. inż. St. Turskiego, wieloletniego przyjaciela Zmarłego.

Po wpłynięciu zadeklarowanych ofiar, przystąpimy do zorganizowania małego konkursu projektu nagrobka i opracowania wstępnego kosztorysu budowy.

KOMISJA KWALIFIKACYJNA PZF

Uchwałą Zarządu, posiedzenia Kom. Kwalif. odbywać się będą w początku ostatniego miesiąca kwartału (marzec, czerwiec, wrzesień i grudzień).

NOWI CZŁONKOWIE PZF

Decyzją Zarządu opartą na opinii Komisji Kwalifikacyjnej, zostali przyjęci do PZF następujący nowi członkowie:

1. Czarnecki Alojzy, Toruń, ul. Chełmińska 4,
2. Jankowski Maksymil., Gdańsk-Wrzeszcz, ul. Miszewskiego 18 m. 4
3. Stobik Franciszek, Katowice, Rynek 4, m. 3,
4. Hartwig Helena, Warszawa, Al. Jerozolimska 31,
5. Mystkowski Paweł, Warszawa, ul. Walecznych 12 m. 8,
6. Śmietański Adam, Opole, ul. Krakowska nr 30a.

Bibliografia

Ponieważ otrzymujemy szereg zapytań jakie istnieją fotograficzne podręczniki w języku polskim, drukowane od 1945 roku — podajemy poniżej ich wykaz:

Borys Jan — Praktyczny kurs fotografii amatorskiej, Katowice 1947

Cyprian Tadeusz — Fotografia małoobrazkowa Poznań 1946

— Technika nowoczesnej fotografii, Poznań, 1949

— Fotografika, Warszawa 1950

— Techniki specjalne, Warszawa 1950

Franus Edward — Aparaty przystawkowe do powiększeń, Kraków 1947

Gałecki Antoni — O fotografii wiadomości ogólne, Warszawa 1949

— O fotografii wiadomości szczegółowe, Warszawa 1948

Horoszewski Paweł — Fotografia w służbie śledczej, Warszawa 1949

Koebcke Fryderyk — Fotografia i komórka fotoelektryczna w astron., Warszawa 1949

Kreisler Edward — Podręcznik fotografii, Kraków 1946

Kwaśniewski Edward — Foto leksykon, Poznań 1947

— Nowoczesne fotorecepty, Kraków 1950

Lewandowski A. — Foto recepty, Poznań 1947

Mięsowicz M. — Jak fotografować? — Kraków 1946

Mierzanowski Jan — Podstawowe właściwości światła i szkło, Łódź 1946

— Kr. wiadomości z historii fotografii, Łódź 1946

— Główne błędy prostej, skupiającej soczewki Łódź 1946

— Kr. opis procesu fotograficznego, Łódź 1946

— Kr. opis aparatury fotograficznej, Łódź 1946

Niemczyński W. — Jak naświetlać? Kraków 1946

— Retusz fotografcizny, Poznań 1947

— Zbiór recept fotograficznych, Kraków 1947

Niemczyński Roman — Fotograf praktyk, Warszawa 1950

Płażewski Jerzy — Fotografowanie nie jest trudne, Łódź 1947

Światłowski Jerzy — Jak fotografować? Kraków

Szmidtgal Eugeniusz — Materiały fotograficzne i ich obróbka, Warszawa 1948

Urbański Jarosław — Fotografia przyrodnicza, Warszawa 1949

Żdżarski Wacław — Od obiektywu do negatywu, Warszawa 1946

Z żałobnej karty

W Warszawie dnia 18 sierpnia 1951 r. zmarł w 47 roku życia inż. Henryk Kukowski, b. kier. Referatu Fotografii w Ministerstwie Spraw Zagranicznych oraz członek Polskiego Związku Fotografików.

Zmarły był przed wojną długoletnim członkiem Warszawskiego Towarzystwa Fotograficznego. Pogrzeb odbył się na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

Cześć pamięci Zmarłego!

Errata

W nr 22 w artykule R. Kreysera pt. Lampy błyskowe, zakradły się następujące błędy:

1. Wykresy Nr 2 i 4 zostały zamienione miejscami i napis pod każdym z nich nie zgadza się z jego treścią.
2. Wiersz 11 od dołu na str. 20 wydrukowano:
   $T_0 = T$ — 1/2T, (T = czas połówkowy, liczony od
   powinien brzmieć prawidłowo:
   $T_0 = T$ — 1/2Tc (T = czas połówkowy, liczony od

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKCJA: Marian Schulz REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5.

P. Z. G. Nr 2 w Poznaniu, ul. Strzałowa 2a Zam. Nr 1291 dn. 19. 9. 51 r. K-2-21517 Nakład 1300 egz.

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

CENA 6 ZŁ

Okładkę projektował art. grafik Maciej Wierciński